جماليات الخروج على سلطة النموذج

عباس عبد جاسم



جماليات الخروج على سلطة النموذج

الكتاب:جماليات الخروج على سلطة النموذج

المؤلف: عباس عبد جاسم

الطبعة الأولى: 2014

ISBN: 978 - 9933 - 523 - 19 - 0

تم تنفيذ التنضيد والإخراج الضوئي في القسم الفني بدار الحوار



دار الحوار للنشر والتوزيعwww.daralhiwar.com
ص. ب1018 اللاذقية، سورية، هاتف وفاكس: 339 422 41 963+

البريد الإلكتروني daralhiwar@gmail.com
info@daralhiwar.com

عباس عبد جاسم

جماليات الخروج على سلطة النموذج

دار الحوار

مقدّمة

لاتزال شعرية القصيدة تحتفظ بـ **(التفعيلة)** بوصفها آخر بنية في النظام العروضي الذي أطاح به **(قانون التغاير الأجناسي)**، ولكن هذه الشعرية لم تعد تحتفظ بالنقاء الأجناسي الخالص، وبخاصة بعد أن تنافذت إليها جماليات الخروج على سلطة النموذج بحساسية نص مابعد الحداثة.

لهذا فـ **(الانتصاص)** الذي اتخذ من القصيدة بنية إطارية للنص، قد زحزح شعرية القصيدة بقوانين عمل جديدة، وكانت قصيدة النثر أكثر استجابة في تمثّل جماليات النص، على نحو مفارق لقصيدة التفعيلية التي راحت تحاكي هذه الجماليات باستيحاء لا يخرج عن إطار التناص الشعري .

كما انكسر تقصيدة النثر، بعد أن أصبح الشعر كتابة، تسمح بالخروج على دائرة التجنيس التقليدي، وتسمح أيضاً بطرح مفهوم الكتابة من حيث هو بديل عن مفهوم القصيدة .

من هذا المنطلق ـ تُعنى هذه القراءات بقوانين تطور شعرية القصيدة، وكيفيات التشاكل الأجناسي والتعالق البنائي بين

القصيدة والنص، وإشكاليات (**الحساسية الشعرية**) التي تحيط بهما وتشتمل عليهما .

إذن هي قراءات نصيّة تُعنى بجماليات الخروج على سلطة النموذج من خلال تحولات الكتابة الشعرية، ولاتُعنى بحكم القيمة سواء أكانت وصفية أو معيارية.

عباس عبد جاسم

بغداد / مايس / 2007

قراءات - 1

حركية المغايرة الشعرية
شعرية القصيدة بوصفها نظرية شعرية

في عصر تطغي عليه التغيّرات - يحدث أن تنبثق بنى شعرية جديدة تنقض البنى القائمة بصيغ مغايرة لها، وتبعاً لتغيّر الواقع الشعري تتغير المواضعة الشعرية، وخاصة (أن تغيّر الوظيفة يستتبع تغيّر الشكل)(1) حيث يفرض منطق التغيّر الشعري تغيّراً في النظرية الشعرية، ولكن ما حدث من تغيّر في قوانين عمل القصيدة - استتبع تغيّر النظرية الشعرية، فقد قدّمت شعرية القصيدة بنية إطارية لمقولاتها الشعرية بوصفها نظرية شعرية.

ولغرض إقامة الإحالة على شعرية القصيدة، والاستدلال على نظريتها الشعرية بالملاحظة والمعاينة النصيّة- تفترض هذه القراءة:

- **إن للقصيدة قوانين عمل جديدة بحاجة إلى فهومات جديدة.**
- **ثمة انفصال شعري عن سياق تاريخي باتصال جدالي معه.**
- **إن شعرية القصيدة مشروع نظري يتمأسس بوعي الحداثة، وينفصل عنها بحساسية نص ما وراء الحداثة.**

وللتحقق من صحة هذه الفرضيات، لا يمكن فهم شعرية القصيدة من دون فهم السياق الذي تعمل به، وخاصة أن هذه القراءة لا تنظر إلى ما حدث في شعرنا، وما يحدث فيه الآن من تغيّرات شعرية ونظرية بمعزل عن موقعه من السياق

التاريخي، لهذا تتخذ من شعرية القصيدة، والكيفية التي تستبني بها نظريتها الشعرية محوراً مركزياً تنطلق منه، ثم تعود إليه ثانية بسياق دائري، عبر المرور بالنقاط المفصلية لحركة المغايرة الشعرية.

ومن طبيعة السياق التاريخي الذي تعمل به شعرية القصيدة، يمكن ملاحظة هذه النقاط :

*** الوزن والقافية مركز المغايرة الشعرية لقصيدة الروّاد.**

*** اللغة والشكل بوصفه (أحد مستويات اللغة) مركز المغايرة الشعرية لقصيدة الستينيات.**

*** الإيقاع وحرية اللغة مركز المغايرة الشعرية لقصيدة مابعد الستينيات.**

وبذلك خضخضت قوانين حركة التغيّر- قوانين عمل القصيدة، فأدخلت الشعر في مواضعة شعرية جديدة، غير أن جيل الستينات أكثر توازناً في التجريب الشعري لأنظمة التفعيلة واللغة والشكل، ولكنه أقل اندفاعاً في مغامرة البحث عن شعرية جديدة للقصيدة.

وإن كان جيل الستينات يتحرّك بقصيدته التي اصطلح على تسميتها بـ [القصيدة الجديدة] نحو أفق المغايرة بوعي شعري متدرِّج، فإن ثمة مَن يشتغل داخل الأفق الشعري للستينات بشعرية خارجة على القصيدة الجديدة بقوانين عمل مغايرة لها كقوانين عمل (القصيدة الأدائية) لعلي الطائي(2).

وعلى الرغم من هيمنة التفعيلة بوصفها آخر بنية تحمي سياج (قصيدة التفعيلة) من الانهيار العروضي، فإن نظام التفعيلة أخذ يتخلخل تدريجياً بالخروقات العروضية، والانزياحات اللغوية، والفضاءات النصيّة، الأمر الذي فسح المجال لقصيدة النثر لاستعادة فاعليتها الشعرية التي تجمّدت عند حدود الستينات أو كادت أن تندثر تماماً، وأن تتحرّك ثانية بخطٍ موازٍ لقصيدة التفعيلة، وبفعل الداخل نثرياً إلى الشعر، والخارج شعرياً من النثر- حدثت مزاوجة ضديّة بين الشعر والنثر بنزوع ذاتي يتجه إلى البحث عن الشعرية في النثر، وإمكانية الاشتغال على كيفية جعل النثر يُثمر معنى شعرياً في مشروع شعري مفتوح في البحث عن شعرية جديدة للقصيدة، وفي هذا المشروع تتنازع فيه اتجاهات شعرية متعاكسة، منها مَن انتزع الاعتراف النقدي بمشروعه الشعري بحساسيةٍ جديدة.

وبفعل تداخل الحدود القائمة بين الشعر والنثر، وبدافع التحرّر من هيمنة العروض كلياً صار التوجّه إلى كتابة **(قصيدة النص)** بأفق مفتوح - مواضعة شعرية لاكتشاف مناطق غير مكتشفة من الغامض والمجهول واللامعقول شعرياً حتى ما وراء قصيدة النثر.

وكان من نتائج حركة التغيّر في بلادنا - تغيّر الذائقة الشعرية/ تبدل إيقاع العصر/ تحاور الأجناس الأدبية/ فاستتبع التغيّر تغيّرات شعرية انبثقت عنها مقولات نظرية، فكان

الداخل نظرياً إلى الشعر هو الخارج شعرياً من النظرية ضمن السياق التاريخي الذي كان يعمل به الشعر، فقد زحزحت شعرنا مقولات نظرية مختلفة : "الانزياح - الجامع النصي -التناص - الدال اللانهائي - الفضاء البصري" وبهذه المقولات وغيرها- تزحزحت التصورات والمفاهيم الشعرية في اللغة خاصة والوعي، فاللغة تُنتج الوعي، كذلك الوعي يُنتج اللغة، و(القصيدة) بتعبير فورستر (مظهر لقدرة اللغة على صياغة الوعي).(3)

وخلافاً للسياق التاريخي الذي كان يعمل به الشعر بوصفه دليل المقولات النظرية في اللغة والوعي، فإن تغيّر الانساق الشعرية استتبع تغيّر المقولات النظرية: الجملة الشعرية/ النص الغائب أو لغة الغياب/ النص والمتناص/ الفضاء النصي/ الانفتاح اللغوي/ الانفتاح الدلالي، وبقدر ما خضخضت هذه المقولات النظرية مستويات اللغة وطبقات الوعي الشعري، فقد كانت بمثابة عوامل محرّكة - دافعة في البحث عن شعرية جديدة للقصيدة، ولكن هذه المقولات أحدثت انقساماً داخل المركز الشعري الواحد بصيغ مختلفة:

إسقاط موسيقى (الشعر) ← تنمية الايقاع داخل (اللغة).

تفجير بنية (اللغة) ← تبديد أنظمة (الدلالة).

إلغاء وحدة (التفعيلة) ← تنويع مستويات (الأداء).

توسيع حقل (الرؤية) ← إطلاق فضاء (الرؤيا).

في هذه اللحظة من السياق– ينزاح شعرنا عن خط السير في النسق الشعري النمطي بنيةً وتعبيراً بدافع قوي من الردّة عن النظام الشعري المألوف، وباندفاع قوي لتجاوز القائم شعرياً باستنبات الممكن شعرياً، وخاصة بعد أن [تبنينت] شعرية القصيدة بقوانين عمل جديدة، نقلت فيها مركز الثقل الشعري من وحدة الفكرة أو القضية أو الموضوع الشعري إلى فضاء تعبيري مفتوح على مستويات متعددة من الانفتاح اللغوي والدلالي، فتزحزح ايقاع التفعيلة بايقاع الجملة، وحقل الرؤية بفضاء الرؤيا، وقصدية الشكل المحدّد بقصديّة الشكل المتعدّد، وقد فرض الداخل نظرياً إلى القصيدة/ الخارج شعرياً من النظرية – الحاجة إلى صياغة مقولات شعرية للقصيدة حدّدت الإطار النظري لها، وبدافع الخروج على النظام الشعري المألوف، وبقوة تجاوز القائم شعرياً– أخذت القصيدة تتشكل بشعرية ذات نوايا وتوجّهات وأنساق مختلفة، منها:

- **قصيدة النص**
- **النص المفتوح**
- **الكتابة شعراً**

لا يمكن فحص عينات من هذه الأنساق من دون معاينة السياق الشعري الذي تعمل به، وخاصة أن البعض من هذه الأنساق قائم بذاته

ولذاته، والبعض الآخر قائم بذاته ولكن ليس لذاته، وما يجمع عينات هذه الأنساق في فضاء تداولي واحد كونها قائمة على "**انتصاص القصيدة**" بما يجعل من القصيدة بنية إطارية للنص.

في القصيدة الأدائية - يُعد (الأداء) مرحلة مستوعبة للغناء، ومتقدمة عليه بالقدرة على كيفية تنفيذه بالإدلاء الشعري، ولكن القصيدة الأدائية - ليست غنائية، وإنما لأن الأداء فيها يأتي بأداءٍ شعري حر، غير أنه أداء غير نثري، لأنها تبحث عن معنى آخر للشعرية في النثر من داخل الشعر، أي أن القصيدة الأدائية ليست قصيدة نثر، وعلى الرغم من أنها تنزع إلى التحرّر كلياً من أنظمة الوزن والايقاع، فهي ليست من الشعر الحر، لأنها قائمة على إسقاط وحدة التفعيلة، وإسقاط موسيقى الشعر، حتى إنها تخلو تماماً من أية مؤالفة نمطية للتفعيلة، إذن هل القصيدة الأدائية: قصيدة ما فوق الشعر الحر، وما وراء قصيدة النثر؟

نستدل من ((**بيان القصيدة الأدائية**)) ونموذجها الشعري ((**الأسابيع الجافة.. والأخرى الممطرة**)) على أداء شعري حر يتمأسس فيه معنى الشعرية بـ:

- لغة مألوفة تفترض السمو الشعري.
- خبرة متراكمة تفترض استيعاب السياق التاريخي للقصيدة العربية.
- ذاكرة شعرية تفترض الإدلاء الشعري بشكل منظم.

ولكن الأداء في هذه القصيدة - لا يسعى إلى إعطاء النثر معنى شعرياً، وإنما يمنح النثر **(بقوة التوجّه نحو الاختلاف معه)** - معنى الشعرية، ولهذا تفترق القصيدة الأدائية عن قصيدة النثر ليس بتحريك أدائي حر فحسب، بل في القدرة على تشكيل المعنى كمركز أدائي للحالة الشعرية أيضاً، خاصة وإن المعنى فيها يرتبط بشكل ذي مقصد شعري يتناسل إلى معانٍ متعدّدة عبر إيحاءات الفعل الشعري، حتى يرتد في النهاية إلى جذره الدلالي، وهنا تكمن خاصية الإدلاء الشعري للمعنى، وكيفية الوصول إليه بقوة الأداء الشعري الحر، بهذه الشعرية الدالة على النظرية تتحرك القصيدة الأدائية ما فوق قصيدة الشعر الحر، وما وراء قصيدة النثر [بقوة التوجّه نحو الاختلاف] معهما.

و**(عوليس يكتب قصيدة جديدة)**(4) بمثابة دليل نظري في كيفية صياغة قوانين عمل قصيدة **(سعادة عوليس)** لسامي مهدي (5)، وذلك بإقامة تناص شعري بصيغتين: التقابل النصي بين عوليس الشاعر وزوجته، وعوليس هوميروس وزوجته من جهة، وتيريس ياسو نساء الشاعر في قصيدة **(الأرض الخراب)** لاليوت من جهة ثانية، وقد استتبعت مقولة التناص الشعري - شعرية القصيدة بصيغة متقدّمة عليها نظرياً، ولكن القصيدة غير مستوعبة لمقولة التناص شعرياً.

وتتجه حركة السهم الشعري **(باتجاه أفق أوسع)** - لحميد سعيد (6) إلى البحث عن أفق آخر لمعنى الشعرية باستمكان

شعرية المعنى بحساسية جديدة، وكأن الأنا الشعرية تنبأت على وفق نظرية الاحتمال بشعرية المغايرة، والإحساس بضرورة التحول والانفتاح النصي على محمول الدلالة، لهذا فإن الظاهرة البارزة "باتجاه أفق أوسع" هي التحول بأية صيغة جاء: (الرحيل، الهجر، البحث) بما في ذلك **(انفتاح اللغة على المحمول)** أي بمعنى **(الانفتاح الفضائي للنص)** بتعبير الناقد طراد الكبيسي(7).

أما قصيدة **(هيت)**(8) فقد اصطلح طراد الكبيسي على بنيتها التحتية بـ **(دراسة في تاريخ المكان)**، ويدخل المكان بوصفه خاصية نصيّة جديدة في الكتابة الشعرية، حيث تتمسّح شعرية المكان بحفرية التاريخ، وحفرية التاريخ تتمسح بشعرية القصيدة عبرعلامات تفارق المرجع وتحيل عليه، وخاصة أن المكان فيها يتعرض إلى التغيير والتشويه والإطاحة به، وكأن (هيت) ذلك المكان في الأرض، وعلى الخريطة يداهمه الخراب، والمحو والضياع والنسيان. وتشتغل شعرية القصيدة على آركيولوجيا المعرفة بالمكان بلغة ميتا - شعرية تستدعي إلى الذهن أو الذاكرة مستويات اللغة المهملة والمنسيّة والمغمورة، وبرؤية ميتا - شعرية تنشئ علاقات تناصية مع رموز وشخصيات ومقامات ميثولوجية وأسطورية وفلكلورية، وهذا ما يجعل شعرية القصيدة دراسة في تاريخ جغرافيا المكان.

ونستدل من **(نص النصوص)** لرعد عبد القادر (9) أنه كتابة ما فوق نصيّة.

وإن كان لا ينتمي إلى الجامع النصي - القائم على التداخل النصي بمفهوم جيرار جينيت - فهل ينتمي إلى سلالة (**النص المفتوح**) القائم بذاته ولذاته النصية؟ وإن كان كذلك، فهل يمكن الاصطلاح عليه بـ (**قصيدة النص**)؟ وإن كان غير ذلك، فهل هو نص لا قِوام له غير سلالته المرجعية لمقولة (النص)؟

إن (نص النصوص) كتابة تسعى إلى استبناء بنى نصوصية في بنية نصية بصيغتين: الاستراق البصري لمقولات (**الكتابة بالرسم/ الرسم بالكتابة**) بإدخال أبجدية اللغة التشكيلية الشارحة أو ما وراء اللغة التشكيلية، ومنها الانساق النثرية المحوّرة إلى أشكال هندسية باستعمال (**النقاط/ الأسهم**) **الخطوط/ الحروف/ الدوائر/ المربعات/ المستطيلات/ المثلثات/ الأهلّة**) من جهة، والتناص الميثولوجي بطريقة استعارة الأسماء والرموز الدينية، وكذلك الأوفاق والأيقونات السحرية، وكيفية نسخ معانيها ومسخها بمعان مغايرة لها من جهة ثانية.

كما أن (**تداخل الشعر مع النثر**) يشكل مرحلة انتقالية في البحث عن لحظة شعرية جديدة، وخاصة بعد أن مهدت لها بيانات ودعوات للخروج على سلطة النموذج ورمزيته المرجعية، وفي مقدمتها :

- **بيان الحداثة**– أدونيس .
- **بيان الكتابة**– محمد بنيس .
- **موت الكورس**- أمين صالح وقاسم حداد .

● قصيدة الكتلة الموازية لقصيدة النثر - فاضل العزاوي .

وبذا ظهرت (**الكتابة بوصفها شعراً**)، حيث تستدعي على وفق قوانينها الداخلية الخروج على سياق القصيدة بجماليات جديدة .

إذن نحن إزاء سياق شعري تتمأسس فيه شعرية القصيدة بقوانين عمل جديدة، تقترن بتغيّرات نظرية - شعرية قائمة على تشاكل جدالي بينهما، يجعل عمل القصيدة في هذا السياق يتجه إلى الانفتاح على مستويات متنوعة من كشوفات اللغة، وجماليات الرؤى، وتقنيات التناص، ولكن ثمة انقسامات متعددة داخل المركز الشعري في كيفية صياغة شعرية القصيدة، بوصفها نظرية شعرية، وخاصة حول الكيفية التي تتمأسس بها قوانين عمل القصيدة، وجماليات الخروج على سياق القصيدة .

وفي ضوء هذه المقاربة المفهومية للسياق الشعري - نتبيّن أن شعرية القصيدة تمرّ بمرحلة انتقالية جديدة بحاجة إلى فهومات جديدة مستوعبة لقوانين حركية التغيير، ومتقدمة عليه بفهم شعرية القصيدة بوصفها نظرية شعرية.

إحـــالات

(1) أدونيس/ الثابت والمتحول/ دار العودة/ بيروت - لبنان/ ص 29.

(2) مجلة الأداب/ العدد 8/7 تموز/ آب 1995.

(3) جاكوب كورك/ اللغة في الأدب الجديد/ الحداثة والتجريب/ ت. ليوت يوسف وعزيز عمانوئيل/ دار المأمون للترجمة والنشر- بغداد/ 1989/ ص 37.

(4) سامي مهدي/ عوليس يكتب قصيدة جديدة/ مجلة الأقلام/ ع 5/ آيار - 1987.

(5) سامي مهدي/ سعادة عوليس/ مجلة آفاق عربية/ لسنة 1986 .

(6) حميد سعيد/ بأتجاه افق اوسع/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد - 1993.

(7) طراد الكبيسي/ باتجاه أفق أوسع: التحول والبينونة/ مجلة آفاق عربية/ العدد الثاني عشر/ ك1992/1.

(8) طراد الكبيسي/ هيت - دراسة في تاريخ المكان/ مجلة الأقلام/ ع 5/ 7/ آيار تموز/ 1996.

(9) رعد عبد القادر/ نص النصوص/ مجلة الأقلام/ ع 3،2،1/ك 2 - شباط - آذار/ 1994.

قصيدة الجملة الشعرية

طاقة الجملة/ حمولة الدلالة

أن تنتمي الجملة إلى نص، وأن تكتفي نحوياً، يعني أن هذه الجملة، لا تنفصل عن سياق تعمل به، وبدون سياق لا يمكن تحديد بنية جملة من الجمل، لأن السياق هو الذي يحدّد قوانين عمل الجملة، أما ما تنتجه الجملة من دلالة، فهو مستقل عن السياق، فقد تنتج الجملة أكثر من دلالة خارج السياق الذي تعمل به، ولكن ما تنتجه الجملة من دلالة يفترض وجود طاقة تعبيرية موازية لحمولة هذه الدلالة.

وعلى وفق هذا التصور- يبدأ سؤال الجملة من النسق التعبيري القصير، وكيف يتمدلل أو يتمعنى بصيغة الجملة الشعرية: إذن الجملة الشعرية خاصية حداثة أم قانون من قوانين تطور قصيدة الحداثة؟

انطلاقاً من سؤال الجملة، وتأسيساً عليه - فإن الجملة الشعرية حينما حلّت محل البيت في القصيدة - خلخلت قوانين عمل القصيدة نفسها، فتغيّر إيقاع البيت بإيقاع الجملة، وتبع تغيّر شكل القصيدة - انتقال مركز الثقل التعبيري من وحدة القصيدة إلى وحدة الجملة، فتحوّلت الجملة إلى نسق تعبيري قائم بذاته، فهي ذات معنى مستقل عن السياق، ولكنها كبنية نصيّة لا تنفصل عن سياق تعمل به.

وإن كانت الجملة خاصية علائقية من علاقات النسيج في القصيدة الحديثة، فكيف للجملة التي هي (أبداً أسبق إلى

النفوس من التفصيل) - بتعبير الجرجاني - (1) أن تكون قصيدة قائمة بذاتها أو تؤدي وظيفة القصيدة، وهي خاصية من خوّاص القصيدة نفسها؟.

وعلى رغم من أن هذه المقاربة تفهم نسق الجملة الشعرية على وفق مبدأ اتصال الجملة الشعرية بسياق معين، وبانفصال شعري عن هذا السياق في آن واحد، فإن الجملة لم تعد مجرد خاصّية من خوّاص القصيدة، وإنما هي قانون جديد لعمل القصيدة في نسق شعري سياق خاص بها.

ولغرض المباينة المنهاجية - تقوم هذه المقاربة بتعليق قانون الجملة الشعرية إلى حين اثبات الافتراض القائم على أن نسق الجملة الشعرية تشتغل بشعرية جديدة، وأعني بجديد هذه الشعرية (قانون عمل قصيدة الجملة الشعرية) نفسه.

ولكن ماذا يحدث عند إزاحة قوانين عمل القصيدة بقانون عمل الجملة الشعرية؟.

يترتب على إزاحة المعايير المندرجة في كتابة القصيدة بصيغة الجملة الشعرية - اختزال نوى وذروات القصيدة إلى جملة من نواة ذروية واحدة، لهذا نوجّه عناية القارئ إلى أن هذه الإزاحة تفترض وجود طاقة تكفي لتشغيل فاعلية الجملة في كيفية الوصول إلى معنى الشعرية أو كيفية تحقيق شعرية المعنى بكفاية نحوية وكفاءة تعبيرية، لأن بنية الجملة لا يمكن

أن تكون موازية لبنية القصيدة من حيث إنجاز وظيفتها بلا طاقة مفردنة في تكثيف تفاصيل القصيدة.

وبفرضية أكثر عمومية لهذه المقاربة، تكمن طاقة الجملة في كيفية تركيز فعل التعبير/ وتكثيف مدى الرؤيا، أي أن اختزال تفاصيل القصيدة بتكثيف عناصر الجملة هو بمثابة قوة اقتصادية في اللفظ، وقوة قصدية في الدلالة، غير أن هذه القوة الشعرية المزدوجة تستدعي دائماً بنية ما فوق نصيّة.

إذن باختزال قوانين عمل القصيدة بقانون عمل الجملة - يفتح إمكانية جديدة للجملة نفسها بوصفها بنية موازية لبنية القصيدة إن لم تكن بديلة لها، خاصة وإن قانون عمل الجملة في اختزال تفاصيل القصيدة - لم ينبثق من فراغ جمالي أو اجتماعي، وإنما هو انعكاس وفعل لحركية التغيير في العالم، ومنها الكيفية في اختزال وسائل اللغة وتمثيلاتها الكونية .

ولكن ينبغي التمييز بين الإيجاز بوصفه اقتصاداً لفظياً ومعنوياً للقصيدة، وبين التكثيف بوصفه قوة تعبيرية اقتصادية وقصدية في البلاغ الشعري للقصيدة، لهذا فالاشتغال على كيفية إيجاز الفعل التعبيري غير الاشتغال على كيفية تكثيف الفعل التعبيري، لأن التكثيف لا يقوم باختزال (حمولة الدلالة) إلى لحظة تعبيرية، وإنما يقوم بإملاء هذه اللحظة بالتمعني التعبيري الذي قد يمتد خارج السياق النصي للجملة الشعرية،

مما يجعلها قابلة لمستويات متعدّدة من التأويل، وبهذا المعنى يدخل التكثيف في (إطار معنى الشعرية) بتفعيل طاقة الجملة نفسها، إلاّ أن طاقة الجملة لا تكمن في تركيز فعل التعبير بالتكثيف الشعري كحمولة دلالية فقط، بل في تشميل مدى الرؤيا بالتوسّع المجازي لها أيضاً، وبكيفية استخدام هذه الطاقة يمكن تلبيس المعنى بشعرية الدلالة بقوة (اقتصادية/ قصدية).

إذن هل بإمكان طاقة الجملة المؤسسّة على تكثيف مطلق الشعري فيها تقوم مقام القصيدة في تحقيق معنى الشعرية أو احتواء شعرية الدلالة لحظة الحمل بها؟، **ولكن علام يتوقف تشغيل طاقة الجملة: على وحدتها المعجمية أم على وحدتها اللغوية أم على وحدتها النحوية أم على بنيتها الرؤياوية؟**

إن الوظيفة في الجملة قد لا تؤدي المعنى، كذلك المعنى قد لا يؤدي الوظيفة، وذلك بفعل محدودية طاقة الجملة نفسها على حمولة الدلالة، وهذا ما يسميه جان كوهين بنزاع الوظيفة/ المعنى (فالجملة الشعرية تُسند إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائها)(2) وبهذا يتخلخل الأداء الشعري للجملة بفعل اختلال علاقة الوظيفة بالمعنى، مما ينحرف السهم الشعري عما هو مسند اليه من المحمول عن قوس الدلالة.

ولغرض المعاينة النصيّة، تقوم هذه المقاربة بفحص ابتدائي لمنظومة الاشتغال على طاقة الجملة، وإمكانية هذه الطاقة على

استيعاب حمولة الدلالة في قصيدة الجملة الشعرية لحظة الحمل بها، لذلك اختارت هذه المقاربة نموذجين في التمثيل الشعري لها.

بإنتاج المعنى - تكون قصيدة (بوصلة) لخيري منصور(3) قد كفت عن إنجاز وظيفتها، ولكن حين يستدعي المعنى معنى آخر داخل سياق الجملة، تنزاح الدلالة خارج السياق:

(صحارى من الثلج تمتد شرق الجسد

قرى من لغات معمّمة تتكاثر غريب الجسد

شوارع مهجورة تتقاطع شمال الجسد

حديقة آس جنوب الجسد

جسد ليس فيه أحد.!)

إن القصيدة هنا - تمنح القارئ معنى معيناً ضمن السياق، ثم لا تلبث أن تأخذه منه بالإحالة إلى معنى آخر، وكأنَّ الدلالة قائمة في بنية القصيدة، ولكن بلا دليل قائم عليها. أما طاقة الجملة، فتقوم هنا بتشميل مدى الرؤيا قبل تركيز فعل التعبير فيها، بدليل أن نسق الجملة يترسّم معنى الشعرية بأفق مفتوح على فضاء الرؤيا، ثم يرتد مطلق الشعري لحدود هذه الرؤيا لحظة الحمل بالدلالة، حيث الجسد في النهاية [جسد ليس فيه أحد!].

وقد أدّىُ تصريف طاقة الجملة بصيغة توزيع مفردة [الجسد] المكّررة على أربعة متجهات دلالية ضمن السياق إلى

استثمار الإحالة بالمعكوس، وخاصة في المتجه الدلالي الخامس لحظة الحمل بالدلالة المعكوسة، مما ينفتح في هذه اللحظة معنى آخر خارج السياق نفسه، وهنا تكمن طاقة هذه الجملة في إمكانية العبور من الدلالة إلى الإيحاء بصيغة الانبثاق من شعرية الجسد والعودة إليه بالمعنى الآخر.

أما قصيدة **(وجوه)** لسامي مهدي(4) فهي تنتج الدلالة ولكن من دون الإحالة إليها أو الاستدلال عليها، لهذا تقوم بإزاحة المعنى خارج السياق الذي تعمل به بصيغة خرق الجانب الدلالي له بالتكرار، والتكرار المغاير، والتكرار التوكيدي. وتتألف هذه القصيدة من جملة شعرية واحدة، ولكن باستخدام التكرار فيه تنتج هذه الجملة أربعة مستويات عاملة ضمن سياق وحدة القصيدة، حيث يؤدي كل مستوى من هذه المستويات معنى قائماً بذاته ولذاته، لهذا جاءت مستويات الجملة الشعرية للقصيدة موزعة بصيغة التنثير المركز المقطوع بالتنقيط، والخطوط المائلة بين مستوى وآخر من جهة، وبين مفردة وأخرى من جهة ثانية:

← وجوه . وجوه

وجوه

وما من قدم

وجوه . وجوه

وجوه

وما من ندم

وجوه مصفحة بحديد وثلج

تكاثرن حتى العدم

وجوه/ قدم

وجوه/ ندم

وجوه/ عدم

تكمن طاقة هذه الجملة في ما أُسند اليها من قوة اقتصادية وقصدية مزدوجة من حيث اللفظ والدلالة، لدرجة يتركّز فيها فعل التعبير بعمق في مقابل تحييد شمولية الرؤيا، بدليل أن المستوى الرابع من الجملة يجمع فواعل التعبير الثلاثة في بؤرة واحدة بدرجة عالية من اختزال حمولة الدلالة لحظة الحمل بها داخل السياق، غير أن القصيدة تقول شيئاً آخر خارج السياق، وكأن معنى ما قيل فيها: لم يقل أبداً.!

إن استخدام طاقة الجملة في امتصاص أو تفريغ حمولة الدلالة - يفتح المجال الحيوي لأن تشغل الجملة مركز عصب

القصيدة، وباكتشاف طاقة الجملة تتمأسس قصيدة الجملة الشعرية بقانون عمل جديد يخرج على قوانين عمل القصيدة بصيغتي تركيز فعل التعبير، وتكثيف مدى الرؤيا، وبذلك تدخل قصيدة الجملة الشعرية نفسها في امتحان حداثي جديد في كيفية الوصول إلى معنى الشعرية أو كيفية الوصول بشعرية المعنى إلى مطلق الدلالة عليه.

إحـــالات

(1)عبد القاهر الجرجاني/ أسرار البلاغة / تحقيق السيد محمد رشيد رضا/ دارالمعرفة للطباعة والنشر/ بيروت - لبنان/1987/ ص137-138

(2) جان كوهين/ بنية اللغة الشعرية/ ت: محمد الولي ومحمد العمري/ دار نوبقال للنشر/ الدار البيضاء - المغرب/ ط1/1986/ص202

(3)خيري منصور/ بوصلة/ مجلة العرب والفكر العالمي/ ع2/ ربيع/1988 / ص152

(4) سامي مهدي/ وجوه/ مجلة الأقلام/ ع (4، 5، 6) نيسان- مايس - حزيران 1995.

بنية التعليق
في الجملة الشعرية *

مدخل

لقد شغلت الجملة - للوصول إلى ما فيها من معنى - الدرس اللغوي، وعلى الرغم من وجود تفكير لغوي سبق الباحث إلى بناء الجملة العربية (1) فإن الجملة الشعرية الحديثة - سواء كانت واقعة أو فرضية شعرية تضع الباحث أمام إشكالية منهجية، وخاصة أن الجملة الشعرية قد تنزاح بالنسبة إلى معيار أسلوبي أو نحوي أو عروضي لضرورات شعرية، بحيث يصرف الشاعر ما لا ينصرف، ولكن هذه الإشكالية تتمثّل في كيفية:

تحديد حد القول وعامل اتساعه في الجملة/ ضبط علاقة الأسناد والنسبة في تركيب الجملة/ فهم معنى السياق والمدلول التركيبي للجملة - إذا كانت الجملة مستقلة بنفسها ضمن سياق خاص بها أو تنتمي إلى سياق عام يُحيط بها ويشملها.

ولغرض إجرائي، لابد من إحالة الجملة العربية إلى ثلاث أواليات هي:

نحوالإعراب/ ونحو الدلالة/ ونحوالأسلوب، وضرورة الفصل المؤقت بينهما، لأننا لا نبحث الجملة بصفتها بنية نحوية خالصة، أو كمحمول بمعنى المحتوى، وإنما بصفتها بنية علائقية من منظور العلاقات السياقية في البناء اللغوي.

مصطلح التركيب اللغوي للجملة

لم يقتصر التركيب اللغوي على النظام النحوي، إنما يشمل مستويات اللغة أيضاً، لهذا يتداخل مصطلح الجملة مع مصطلح الكلام، فالجملة أعمُّ من الكلام عند النحاة، والكلام أعمّ من الجملة عند أكثر الأصوليين، فالجملة عند ابن جني (392هـ) مرادفة للكلام(2) **وعدّ الشريف الرضي (436هـ): (كل كلام جملة ولا ينعكس)(3) وعرّف ابن يعيش (643هـ) الكلام بوصفه (عبارة عن كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه ويسمى الجملة).(4)**

واختلط مصطلح الجملة مع مصطلح الكلام، حتى ذهب البعض إلى أن الجملة هي "الصورة التركيبية للكلام" الذي اصطلح عليه النحاة بـ (اللفظ المفيد)(5).

كما اتخذ النحاة من الكلام (وحدة تحليلية للجملة) باعتبارها ذات وظيفة نحوية دالة على معنى مفرد، وصيغة صرفية معينة، ونواة للواصق وزوائد، وبالتالي فهي أصغر عنصر يصلح للتقديم والتأخير في السياق(7).

أما أقسام الجملة، فقد قسم ابن هشام الجملة إلى اسمية وفعلية وظرفية، وانفرد من بين النحاة في تحديد حجم الجملة إلى كبرى وصغرى(8).

ولكن السؤال في مقاربة هذا البحث هو: هل الجملة مستقلة بنفسها؟.

ذهب ابن الحاجب (646 هـ) وبعض النحاة إلى (أن الكلام يقوم على الأسناد الأصلي المقصود بذاته. وهو الجمل المستقلة بأنفسها. أما الجملة فلا يشترط فيها ذلك مثلما هو في جملة

الصلة، وجملة القسم وجملة الشرط، إذا لا يمكن لهذه الجمل أن تقوم برأسها)(9) إلاّ أن شرط الجملة عند السيوطي في (911هـ): (أن تكون مستقلة بنفسها قائمة بذاتها)(10) ولكن بعض الأصوليين يعد جملة الشرط والجواب، وجملة الصلة، جملاً تامة وإن لم يحسن السكوت عليها "لاحتوائها على نسبة تامة بين المسند والمسند إليه، ويعللون عدم صحة السكوت على جملة الشرط وحدها، ليس بنقصان نسبتها، بل لوقوعها طرفاً في نسبة ثانوية هي (النسبة التعليقية) للجملة الشرطية بكاملها" (11).

وإن كان النحو بالمعنى الإعرابي شغل مركز مدار البحث النحوي عند النحاة، فإن (الدلالة) شغلت مركز مدار البحث النحوي عند الأصوليين، لهذا قسّم الأصوليون الجملة من حيث المدلول التركيبي لها إلى جملة اسمية وجملة فعلية، وقد ميزوا الوعاء الأسنادي بين الجملة الخبرية والجملة الإنشائية (فإذا كان هذا الوعاء وعاء التحقق والثبوت فهي خبرية، وإذا كان وعاء الاستفهام أوالتمني أوالترجي فهي إنشائية) (12) إذ يتحد في الجملة الاسمية الموضوع مع المحمول، ويتحقق الحمل بالأسناد الرابط بينهما، أما الجملة الفعلية فتشمل على النسبة بين شيئين: الحدث ومحدثه.

أما السؤال الثاني في مقاربة هذا البحث هو: ما سر تسمية الجملة بـ (الجملة)؟

إن كانت غاية القصد من الجملة هي [الإفادة التامة] التي يصح السكوت عليها، كأن سر الجملة عند الأصوليين يكمن

في مدلولها التركيبي، ولهذا فإن (أهم أصل من أصول النحو التي أخذ بها علماء المعاني هو أصل الوضع (....) سواء كان الأصل مرتبطاً بنمط الجملة (المقصود بنية الجملة في صورتها التامة التي تضمن الذكر والاضمار... الخ أم كان مرتبطاً بالعلاقات الداخلية أو القرائن الدالة على المعاني المفردة فيها) (13) .

من هنا اتجه البحث البلاغي إلى أسلوب معنى الجملة بـ (توخي معاني النحو في معاني الكلم) (14) وبهذا نقل الجرجاني الجملة العربية من مدار الشكل الإعرابي المبنوي إلى المضمون الأسلوبي البنائي، فربط العامل النحوي بالتركيب الدلالي، فقد لا تظهر الدلالة المضمرة في التركيب النحوي، فحدد طبيعة الأسلوب الذي تعمل به الجملة لإظهار ما أُضمر من الدلالة أو الكشف عن العنصر المقابل لها بالإحالة إلى سياقها الذي يشتمل عليها ويحيط بها.

لذلك استدعت الحاجة - كما يقول د.تمام حسان إلى (تشقيق المعنى) **إلى معنى وظيفي جزئي في النظام أو في السياق أولاً، وإلى معنى معجمي متعدد محتمل للكلمة خارج السياق، والمحدد داخل السياق الثاني، وإلى معنى إجماعي أو معنى المقام ثالثاً؛ وهو أشمل من سابقيه، ويتصل بهما عن طريق المكامنة.(15)**

ومع هذا التداخل والاضطراب المفاهيمي لمصطلح الجملة من حيث الإعراب والدلالة والأسلوب، فإن الجملة في منظورها بنية نصية علائقية سواء بنيت بسياق مستقل خاص بها أو أحاط بها سياق عام - كما سنرى ذلك فيما بعد.

بنية الجملة في علم اللغة الحديث

يمكن فهم الجملة بالاستناد إلى فكرة المستوى اللغوي في علم اللغة الحديث، وتستدعي هذه الفكرة الانطلاق من مركز مدار اللغة بين النحو والدلالة والأسلوب، وذلك لوجود ترابط بينهما من حيث الاتجاه نحو المعنى، لأن الدلالة جزء من النحو، والنحو يؤسس المعنى في الأسلوب، إذن فالجملة وحدة لغوية تتألف من معانٍ نحوية ودلالية وأسلوبية تدخل فيها الكلمات في علاقات تركيبية.

نحو الجملة وتركيبها

إن كل جملة من الجمل (إما أنها من جمل النواة أو أنها مشتقة من الخيوط التي تعتمد عليها واحدة أو أكثر من جمل النواة، عن طريق تطبيق تحويل واحد أو اكثر في المعنى(16).

أي ان السؤال: ما الجملة النواة/ وما الجملة المشتقة؟ هو الوجه الآخر من السؤال: ما الجملة التوليدية/ وما الجملة التحويلية؟

وبما أن الجملة عند جومسكي أهم وحدة لغوية، فإن التحويل فيها يتجه إلى الصوت من جهة، وإلى المعنى من جهة ثانية، ولأنها بنية رئيسة، فهي جملة نواة توليدية أو تحويلية، غير أن الجملة التحويلية - جملة مركبة من المعنى العميق أو من المعنى المركب، أما الجملة التوليدية فترتبط بالصورة الذهنية الأولى للمعنى المقصود، فالأولى فيها معنى مركب أو توليد، والثانية فيها أخبار أو معنى قريب، فـ "الجملة بعد أن يدخلها عنصر من التحويل تصبح جملة تحويلية، وترتبط بالبنية العميقة، وهذه ترتبط بالمعنى الذي يود المتكلم أن يصرف بناء الجملة له " (17).

وإن كان المعيار الأساس عند جومسكي في الوصول إلى المعنى الدلالي للجملة هو كيفية وصول المتلقي إلى (حدس المتكلم) فإن ما ينبغي ان نُعنى به هنا هو: كيف ترتبط الجملة التوليدية والتحويلية بالمعنى الدلالي؟.

لقد استبدل باحث عربي هو د. خليل أحمد عمايرة معيار "حدس المتكلم" بمعيار آخر تبين فيه تحول المعنى من جملة إلى أخرى مأخوذاً من اللغة وقياساً على ما جاء فيها (18).

إن الجملة التحويلية: جملة ناتجة أو مُنتَجة من الجملة التوليدية، التي هي (النواة) أو (البؤرة)، فالجملة التوليدية ترتبط

بصورة ذهنية بمعنى يسعى إليه المتكلم أو يقصده، ويعبر عن هذه الصورة بأحد أنساق الجملة التوليدية، كأن تكون جملة خبرية مركبة تركيبة لغوية بسيطة يمكن الاصطلاح عليها بـ **(جملة نواة الفكرة)** وفيها خبر أو معنى، ولكن أي تغير يطرأ على هذه الجملة بصيغتي الزيادة أو الحذف، فإنها تتحول إلى جملة تحويلية بفعل التغير الحاصل في الأصل التركيبي لها، بل وبتغير معناها إلى معنى آخر غير المعنى السابق لها، وبداهة أن يؤدي هذا التغير إلى تحول المعنى البسيط إلى معنى مركب بالتوكيد أو التقديم والتأخير، وهنا تنتقل الجملة إلى الاستفهام أو الإنكار أو .... الخ.

إذن المعنى المركب الجديد هو المعنى العميق "وهنا تبرز قيمة المعنى في التحويل، فكل تحويل يكون لمعنى".(19)

ومن أهم عناصر الجملة التحويلية عند الباحث عمايرة:

1- الترتيب: وله رأي فيه سبقه إليه سيبويه والجرجاني وأبو حيان، وهو "أن العرب إن أرادت العناية بشيء قدّمته، فالمورفيم المتقدّم وحقه التأخير في الجملة، يعني أنه تقدّم للعناية والتوكيد" وبذا تتحول الجملة من بنية سطحية في الجملة التوليدية إلى بنية عميقة في الجملة التحويلية، بحيث يخضع المعنى فيها للظن أو التفسير الذي يعتمد فيه على "الحدس".(20)

2- الزيادة: ويقصد بها إضافة مورفيمات جديدة إلى الجملة التوليدية لتصبح الجملة تحويلية.(21)

إذن فالانتقال بالمعنى من الأخبار إلى الاستفهام أو التعجب أو التهكم، إنما هو انتقال من توليد إلى تحويل، وبالتالي انتقال من مستوى بسيط إلى مستوى عميق، وبذلك يتصل التقديم والتأخير أو الزيادة أو الحذف بالمعنى.

ولكن يبقى أن نعرف: ما هي وسائل التوليد؟ وما العناصر القابلة للتحويل؟

تُعدُّ الصيغ الصرفية من وسائل (التوليد: كالأسماء/ الصفات/ الأفعال) أما الضمائر والظروف والأدوات، فلا توليد فيها، لأنها ذات معان وظيفية ومحدودة ومقصورة على السماع.(22) أما العناصر القابلة للتحوّل والتطور في اللغة، فهي المفردات ذات الصيغ الاشتقاقية (23) فالاشتقاق في العربية "عبارة عن توليد - لبعض الألفاظ عن بعض والرجوع بها إلى أصل واحد، يحدّد مادتها، ويوحي بمعناها المشترك الأصلي، مثلما يوحي بمعناها الجديد".(24)

أسلوب الجملة وتركيبها

يرتبط بناء الجملة اللغوي أو بعضه بالنظام الدلالي، فـ "الجملة هي بناء لغوي يكتفي بذاته وتترابط عناصره المكوّنة ترابطاً مباشراً أو غير مباشر بالنسبة لمسند اليه واحد أم متعدد".(25)

وإن كان لأسلوب الجملة خصائص لسانية (نحوية - البناء/ القصر/ الطول) فإن لعامل اتساع القول في الجملة عنصرين هما: العطف (بوصفه عامل إطالة) والتابعية (بوصفه عامل طول وتعقيد) (26) أي بمعنى أن حجم الجملة يتحدد بالمستويات التي تتركب منها.

وعلى الرغم من أن التركيبة النحوية تشكل ركيزة أساسية للمعنى الوظيفي في السياق، فإن **(عامل اتساع القول في الجملة)** وإن كان عبارة عن معيار مجرد في تحديد تركيبة الجملة، إلا انه حدّد إشكالية الجملة بوصفها إشكالية معيارية، وإلا فما معيار حجم الجملة؟

أي بمعنى ما حد القول في الجملة؟

وهنا نرى بأن معيار حد الجملة يرتبط بنوع وطبيعة أسلوب تركيب الجملة - ولكن كيف؟.

إذا ما نظرنا إلى الجملة بصفتها عملية أسلوبية، فإن التفكير الأسلوبي تركزعلى وظيفة الإيصال وبنية الرسالة، لهذا بيّن جاكبسون بأن (الأثر الشعري) يقوم على التأليف بين بنية النسق، وهي بنية استبدالية تأخذ الإشارات منها وظائفها

وقيمها، وبنية الخطاب، وهي بنية تركيبية تأخذ الإشارات منها آثارها المعنوية.(27)

وبما أن واقعة "الأثر الشعري" موجودة داخل البنية النحوية، فإن أسلوب الجملة وتركيزها هو المعيار الذي يحدّد المضمون الخطابي لها سواء كان ذلك بصيغة التضاد أو التوافق الدلالي، ولكن يجب التسليم بأن "الصورة التركيبية النحوية أقل طاقة شعرية من الصورة الدلالية".(28)

الجملة الشعرية: الواقعة والفرضية

استدعت (مطولات السياب/ أقنعة البياتي/ حكائيات الملائكة) - أبنية شعرية مركبة تركيبية بلاغية معجمية وفق علاقات سياقية في بناء الصورة/ المشهد/ التفاصيل الشعرية، وقد أزاح نظام الجملة الشعرية نظام البيت الشعري - رغم أن هذه الجملة جزء لا يتجزأ من نظام تراتبي - تعاقبي.

فما نوع التغيير المركب الذي حدث بعد أن حلّت الجملة محل البيت في القصيدة؟ فهل تغيّر إيقاع البيت بإيقاع القصيدة؟ هل تبع تغيير شكل القصيدة - انتقال مركز الثقل التعبيري من وحدة القصيدة إلى وحدة الجملة؟ هل تحولت الجملة إلى نسق تعبيري قائم بذاته كبنية لمعنى مستقل عن سياق أو كمعنى لبنية لا تنفصل عن سياق تعمل به؟

قبل أن يتبنين أي تشكيل شعري جديد للجملة الشعرية، أشار كمال خيري بك إلى "أن كثيراً من أساليب التقطيع الغربي - نُقلت إلى العربية مع حركة الحداثة (....) إن الشاعر الحديث إذ يكثر من استخدام ما يُدعى بـ "شبه الجملة" التي تفتقر إلى فعلها الرئيسي، إذ يلجأ إلى استعمال الجملة غير التامة، إنما هو يطمح إلى إشاعة الجملة الفوضوية التي عرفت بها الدادائية والسريالية".(29)

ولأن اللغة واسطة وكينونة في شعرية الجملة، فإن أي تغيير في اللغة لابد أن يبدأ بالجملة لأنها أسبق من التفاصيل، فكانت اللغة عند بعض أعضاء تجمع شعر "تحاول صُنع تركيب لغوي جديد عن طريق تقطيع الجملة"(30)

وعلى الرغم أن البعض منهم (أدونيس/ أنسي الحاج/ محمد الماغوط) أراد تفكيك البنية النحوية، وبناء شفرة دلالية بنسق غير مألوف في كتابة الجملة الشعرية، فإن تقطيع الجملة الشعرية ـ لا يعدو كونه جزءاً لا يتجزأ من نظام الكتابة الآلية في كيفية تفتيت الصورة الشعرية.

ومع البيان الشعري69 في العراق (31) نجد أن "ثمة تشكيلاً جديداً للجملة الشعرية بدأ يلاحظ بوضوح قوامه تحطيم كل علاقة مباشرة ومنطقية مع اللغة ".(32)

ومن خلال الاتجاه نحو تكثيف اللغة، [تبنينت بنى جديدة للجملة الشعرية] ولكن هل بالإمكان اختزال تفاصيل القصيدة

إلى جملة شعرية؟ أو هل بإمكان الجملة الشعرية أن تختزل العالم إلى واقعة أو مشهد أو صورة شعرية في الأقل؟

إن كانت الجملة الشعرية خاصية من خواص القصيدة، فما تعليل اتجاه القصيدة نحو اختزال التفاصيل الشعرية في أنماط مركبة من الجملة الشعرية؟ وهل يعني ذلك أن الجملة الشعرية قانون جديد لعمل القصيدة؟ (33)

ينبغي الإقرار بأن الجملة الشعرية أخذت تشكل استراتيجية جديدة في بناء القصيدة، فإن كانت هذه الإجابة فرضية مجردة، فهي بحاجة إلى تحقيق، وإن كانت واقعة شعرية فهي بحاجة أيضاً إلى تمثيل نصّي لأغراض المعاينة النصّية.

بنية التعليق في الجملة الشعرية

عند معايير تحليل الجملة الشعرية، واجهت الباحث صعوبات جمة في كيفية تحديد حد الجملة: أيتوقف تحديد حجم الجملة على طبيعة الطول والقصر والتعقيد أو على طبيعة التعالق البنائي أو على طبيعة التعالق الدلالي؟.

إن كان الباحث اختار **(التعالق البنائي)** من خلال **(بنية التعليق)** فإن التعليق في مفهوم عبد القاهر الجرجاني: إن الكلمات في النص "يأخذ بعضها بحُجر بعض" (34) أي بمعنى أن الكلمات تتعالق بعضها ببعض بواسطة علاقات معنوية ولفظية وحالية، كما أن التعليق يحدد المعاني النحوية

التي تضبط بدورها العلاقة السياقية الكبرى للأسناد، وتفسّر نشوء هذه العلاقة في آن واحد.

وقبل أن نقوم بتصنيف الجملة الشعرية، نفهم الجملة الشعرية بوصفها:

بنية علائقية ناتجة عن معان نحوية، ومنتجة لعلاقات دلالية بأسلوب مركب تركيباً علائقياً.

ويمكن تصنيف نماذج الجملة الشعرية إلى ثلاثة أنماط من التراكيب اللغوية في الحقول الإحصائية الآتية:

- **النمط الإفرادي**: ونعني به جملة من النِسَب تتمّم معنى الأسناد الاسمي أو الفعلي لصورة واحدة ذات معنى واحد.
- **النمط التركيبي**: ونعني به جملة من النِسَب تُتمِّم معاني أسنادية لصورة واحدة ذات دلالات متعددة.
- **النمط التعدّدي**: ونعني به جملة من النِسَب تتضمن معاني أسنادية لصور متعدّدة تخدم فكرة واحدة.

ولمقاربة بنية التعليق في الجملة الشعرية، اخترنا خمسة نصوص من الجملة الشعرية لبحث التعالق البنائي فيها لتعيين علاقات هذه البنية، وطرق اشتغالها من جهة، والبحث في المجموعات الشعرية الخمس التي تنتمي إليها هذه النصوص الشعرية لاستخراج نصوص الجملة الشعرية، وتحديد: نوع الجملة/ ونوع التعالق الأسنادي/ ونوع دلالة الجملة في جداول

إحصائية لأغراض المعاينة الاستبيانية، ومعرفة معدّل تردد الجملة الشعرية في المجموعة الواحدة من جهة ثانية.

وطبقاً لهذا المفهوم - يمكن تقسيم نصوص الجملة الشعرية إلى ثلاثة أنماط رئيسة:

- **نمط الجملة الشعرية المفردة**

في هذه الجملة تكتفي علاقة الأسناد بذاتها للوصول إلى هذه العلاقة المعنوية - كبنية الجملة الواحدة من بعض (بلوّرات) الشاعر محمود البريكان (35)، وهي تتألف من ثمان عشرة جملة شعرية، وكل جملة فيها مستقلة قائمة بذاتها لفظاً ومعناً، وثمة فراغات بيض تفصل فيما بين الجمل، وعلى الرغم من أنها ترتبط بنظام معين من الوزن، فهي تنتج دلالة مختلفة عما تؤديه كل جملة من وظيفة وعلاقة معنى، لهذا انبنت (بلورات) على تشتيت الأنظمة الدلالية بين جملة واخرى، وهكذا تشكل كل بلوّرة - جملة شعرية، وأصغر جملة فيها جملة رقم (17) وتتألف من أربع كلمات:

((لا مجد عند الموت))

أما أكبر جملة فيها عبارة عن عملية أسنادية بوجهين:

1 - تصادف الأحلام تفسيرها في لحظة اليقظة 2- تصادف اليقظة تفسيرها في حلم تدفنه الذاكرة (36)

في هذه الجملة (نسبة وأسناد) فالأحلام في الجملة رقم (1) معرفة موصوفة بالصدفة، لأن الفعل وصف الفاعل والحلم في الجملة رقم (2) نكرة مخصصة، ولكن هناك وصفاً من جهتين: جهة الجر(في الحلم) وهو منسوب إليه، وجهة الوصف المخصّص له، لأن التخصيص هنا خلاف التعميم، وخاصة أن حرف الجر يتنزّل من الاسم منزلة الجزء، بدليل لا يجرُّ إلاّ الاسمُ، وللحرف هنا معنى نسبي رابط بين شيئين، أي بمعنى أن النسبة هي رابطة بين علاقتي الأسناد، وبذلك فالحرف (في) بين طرفي الأسناد يربط الظرف والمظروف، أي يتضمن (النسبة الظرفية).

وفي (لحظة اليقظة) من الجملة رقم (2) نسبة إضافية، وقد نُسب إليها اللحظة على سبيل الإتمام، ولكن اللحظة أسرع من الصدفة، لأن المضاف والمضاف إليه كالكلمة الواحدة بدليل قيام المضاف مقام المضاف إليه، وبالعكس.

كما أن (اليقظة) في الجملة رقم (2) وصفية أسنادية، فمرة وصفت الأحلام بالصدفة، ومرة وصفت اليقظة بها، وهناك فرق كبير بين اليقظة والحلم. وبالتالي فإن استبدال الأحلام باليقظة أدى إلى تغيير العلاقة الأسنادية، فأزاح المعنى الأول إلى معنى ثان بالمخالفة الدلالية من خلال التماكن الأسنادي المتبادل بينهما.

وعلى الرغم من أن (بلورات) لا تعدو كونها جملاً قصيرة، **إلا أن هذه الجمل- أما أن تكون مفردة أو مركبة، وبذلك فإن**

معيار تحليل الجملة يرتبط بطبيعة التعالق البنائي لها، فالجملة رقم(8):

"**في نقطة واحدة يشفّ عمق الكون**" (37)

جملة مفردة تتألف من ست كلمات، وفيها قصر بتقديم ما حقه التأخير، ولكن لو انبنت الجملة بدون تقديم وتأخير كأن تكون:

" يشف عمق الكون في نقطة واحدة "

فإن عمق الكون هنا لا يشفّ عن نقطة واحدة، وإنما يشفّ عن نقاط متعددة، وعلى الرغم من أن هذا الإقلاب الأسنادي قائم على قاعدة نحوية صحيحة، إلاّ أنه قائم على خطأ دلالي.

- **نمط الجملة الشعرية المركبة**

في هذا النمط تمثّل الجملة بنية شديدة التعالق بما يسند إليها، لدرجة يتكاثف فيها التبئير بصيغة التركيز، حتى يتشكل فيها مركز ثقل التعليق في بؤرة واحدة كنص "كبرياء" للشاعر سامي مهدي(38)

كبرياء

1. **لن أقول: أغثني**
2. **وإذا ما غضبت، فلن أتقيك لتصفح عني**
3. **فالقليل الذي بقي الآن مني كثير**
4. **فخذ ما تشاءُ ودعني**

بما أن التعليق في هذه الجملة ينبثق من بؤرة (ضمير المتكلم) بسياق دائري، فإن مركز ثقل التعليق هو (ضمير المخاطب) لهذا ينصرف المتكلم من معنى إلى آخر لتوكيده، وهو انتقال من أسلوب إلى آخر مخالف له، لدرجة يتكرر ضمير المخاطب الأول: مستتراً أربع مرات وجوباً، ويتكرّر مرتين:

الأول: تاء الفاعل - المسند إليه (غضبت)، والثاني: متعلق بالفعل (أتقيك) كاف المخاطبة.

ويمكن اختزال مركز ثقل التعليق إلى المعاني السياقية الاتية:

(أغثني/ غضبت/ أتقيك/ لتصفح/ فخذ/ ما تشاء/ دعني)

وكلها تدل على الحال والاستقبال المستمر بـ: الوصف/ الحركة/ الأخبار/ الزمن والحدث.

وبقدر ما يشكل صوت المتكلم صدى للمعنى، فإن ما يخفيه هذا التكرار من معنى أكثر مما يُظهره في صوائته، وإلا فأية "كبرياء" تلك التي تأبى أن تقول:

(أغثني/ فلن أتقيك/ فخذ ما تشاء ودعني)

إن لحركة الفعل هنا - صيرورة إنشائية (طلبية) يقع فيه الطلب في الحال، حال الزمن الذي يلتبس فيه الفاعل بالفعل

بصيغة التعالق الظرفي بينهما، لأن هذا الحال - زمان صدور نسبة الإنشائية من المتكلم وليس زمان الحدث بصيغته الطلبية من المخاطب.

ولابد من التنبه إلى أن أداة الشرط (إذا) قامت بوظيفة تعليق جملة (غضبت) بعدم التقوى، والرابط في ذلك (الفاء) وتدل على العلة أو المعلول غير أن هذا التعليق ملازم للمستقبل، ولكن على الرغم من دخول هذه الأداة على (غضبت) فإنها لم تقلب معناها الذي وضعت له وإن لزم التعليق زمان المستقبل.

وثمة نمط آخر من الجملة الشعرية المركبة، تمثل فيه الجملة بنية علائقية أسنادية ثبوتية أو حادثة حاصلة بالنسبة إلى الفعلية، حتى تتسع الجملة لضم الفضلات الأخرى كنص "**الأصابع**" للشاعر يوسف الصائغ.(39)

الأصابع

1. يدها

باردة..

2. ويدي

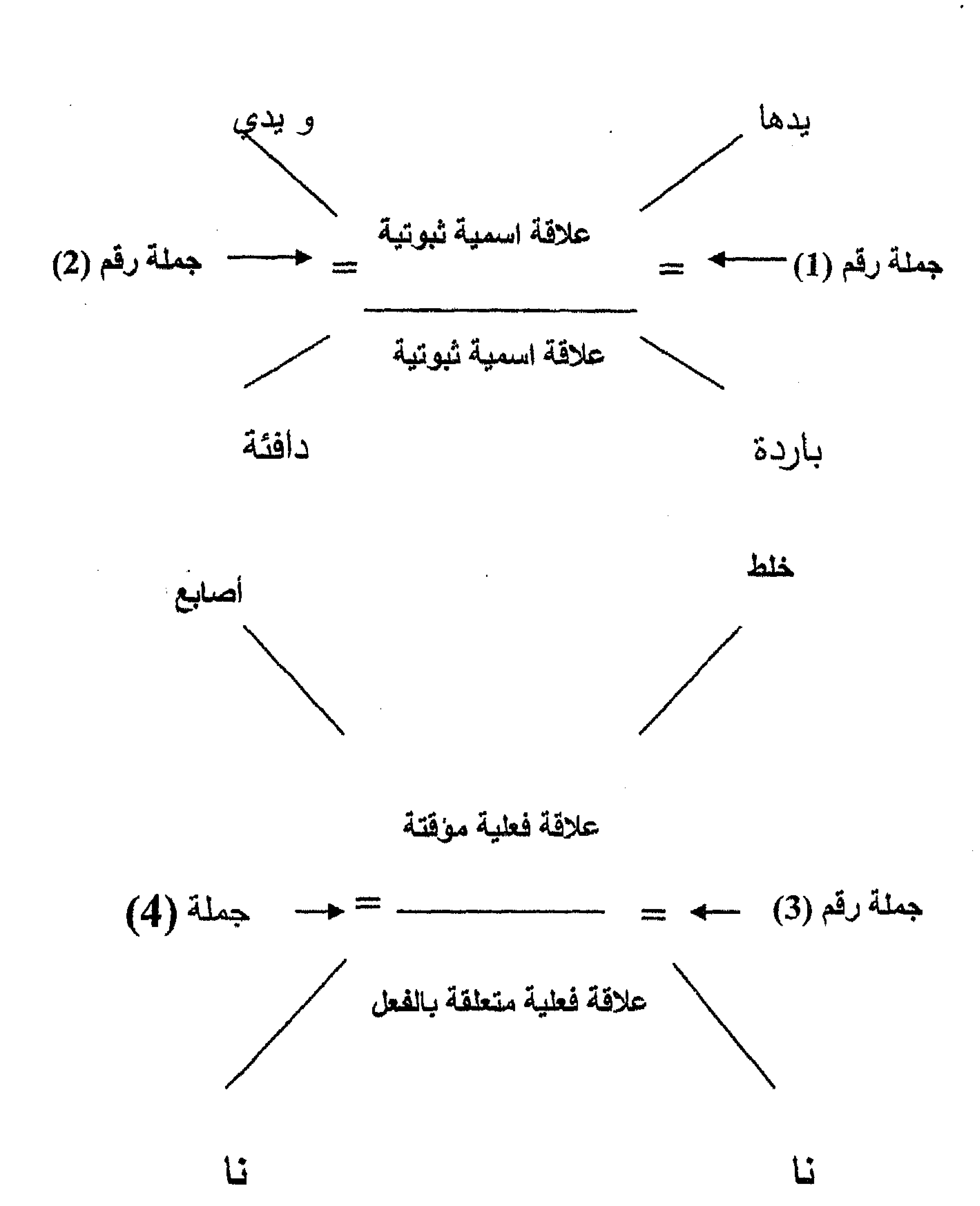
دافئة..

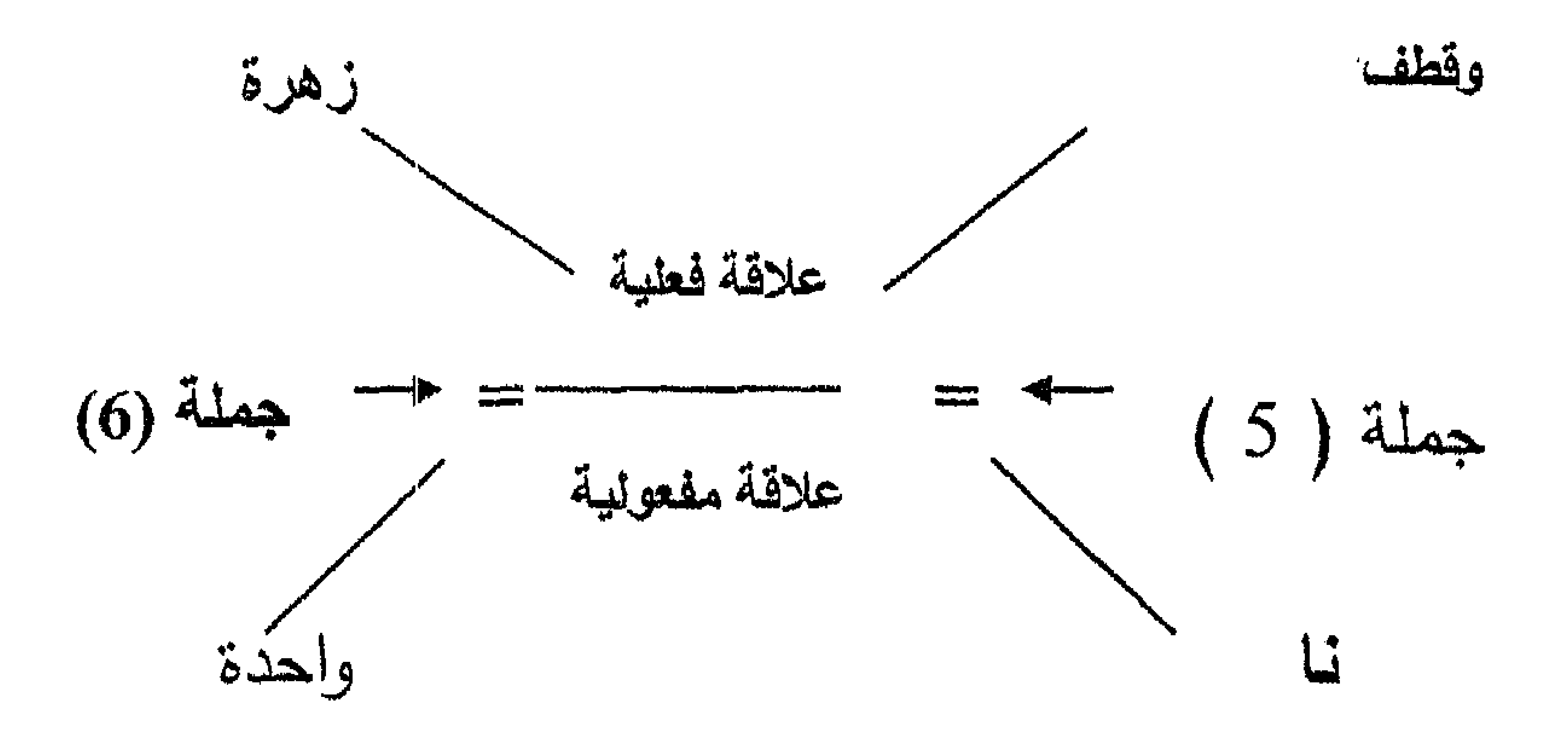
3. خلطنا أصابعنا

4. وقطفنا معاً..

زهرة واحدة

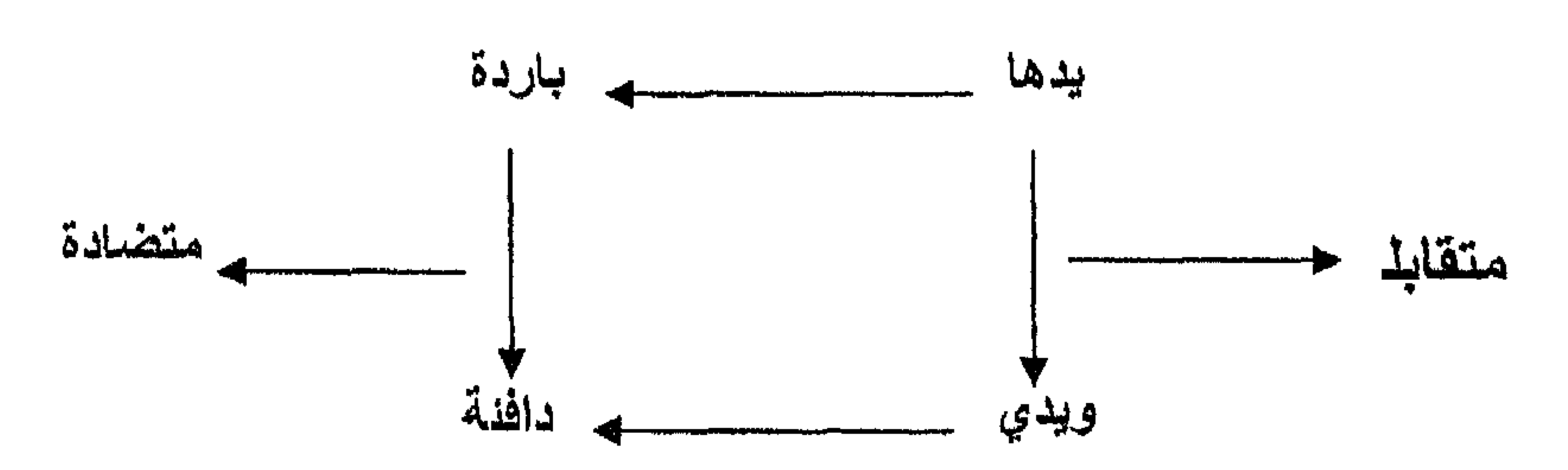
لغرض تعيين بنية التعليق، وتحديد المعنى الوظيفي لعلاقته السياقية، لابد من إحالة الجملة إلى التفريعات الآتية:



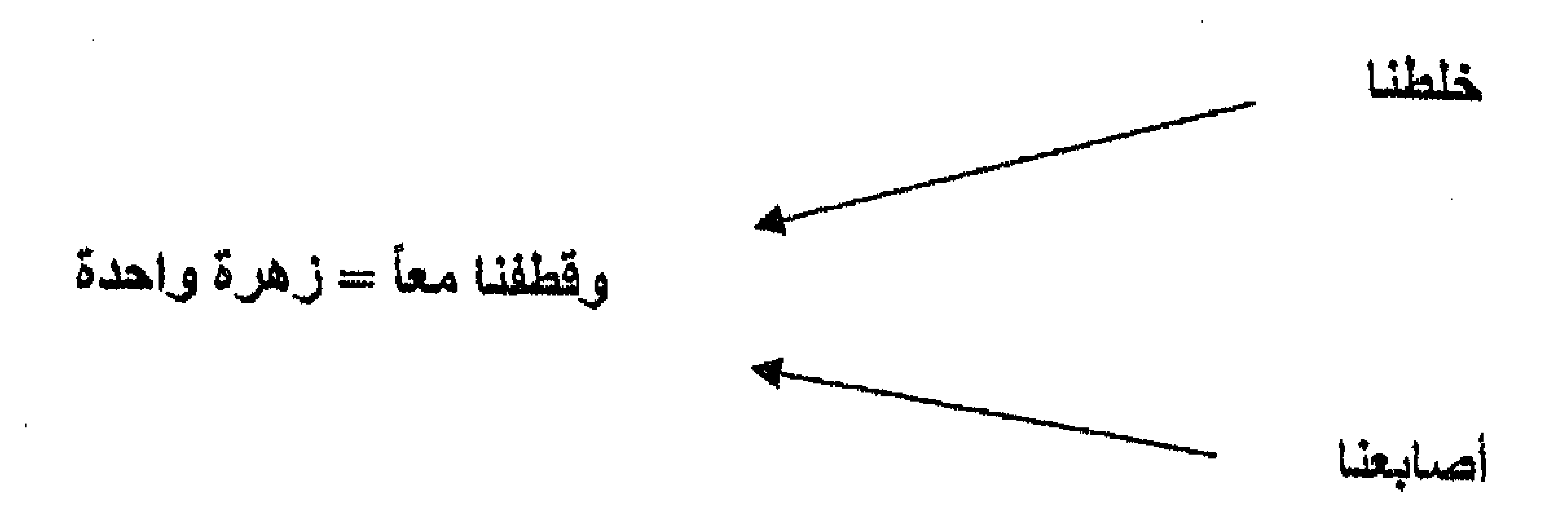


في هذه التفريعات - نلاحظ الكيفية التي تدخل فيها الكلمات في علاقات تركيبية. ومن أهم اللواصق، وأدوات التعليق بين هذه العلاقات: الضمائر المتصلة كالهاء في (يدها) والياء في (يدي) والـ (نا) في (خلطنا) و(أصابعنا) و(قطفنا).

أما الواو- فأداة تعليق بين اسمين (يدها ويدي) واداة تعليق بين الفعلين (خلطنا وقطفنا) وقد تعالقت هذه الكلمات على وفق مستويات متقابلة/ متضادة:



وبالرغم من هذه المفارقة الدلالية (باردة×دافئة) فقد أراد بخلط الأصابع - الجمع بين نقيضين بقرينة الحال (معاً) لأنها جامعة بينهما بمعنى سوية، وبالشكل الآتي:



•نمط الجملة الشعرية المتعددة

تنبثق هذه الجملة من (مورفيم واحد) ذي مستويات خطية متعددة في التركيب اللغوي، كمورفيم (بحر) بوصفها مفردة نكرة مكررة تفضي إلى جامع مورفيمي في نص "بحار" للشاعر خالد علي مصطفى(40) وكمورفيم (البحر) بوصفها مفردة معرّفة مكرّرة ايضاً في نص "ميتادور" للشاعر حسين عبد اللطيف(41) كمسند اليه مخبر عنه.

ميتادور – حسين عبد اللطيف	بحار – خالد علي مصطفى
1–البحر.. مثلُ الريح	1– بحر تقلّص فوق كرسي ونامْ

2- بحر تدلى من حزام الذكريات 2-البحر.. لا يستريح

3- بحر تأنق في شرايين الرخام 3-البحر في الساحة ثور جريح

4- بحر أناخ بجبة 4-البحر جريح يصيح

5- بحر تسلّق بهلوان 5-مرتجف الاعضاء.. وارتخى كالاغصان بين العظام

6- بحر تأبط سلماً 6-البحر ظل شاحب واضاع ذاكرة الجداز اللون

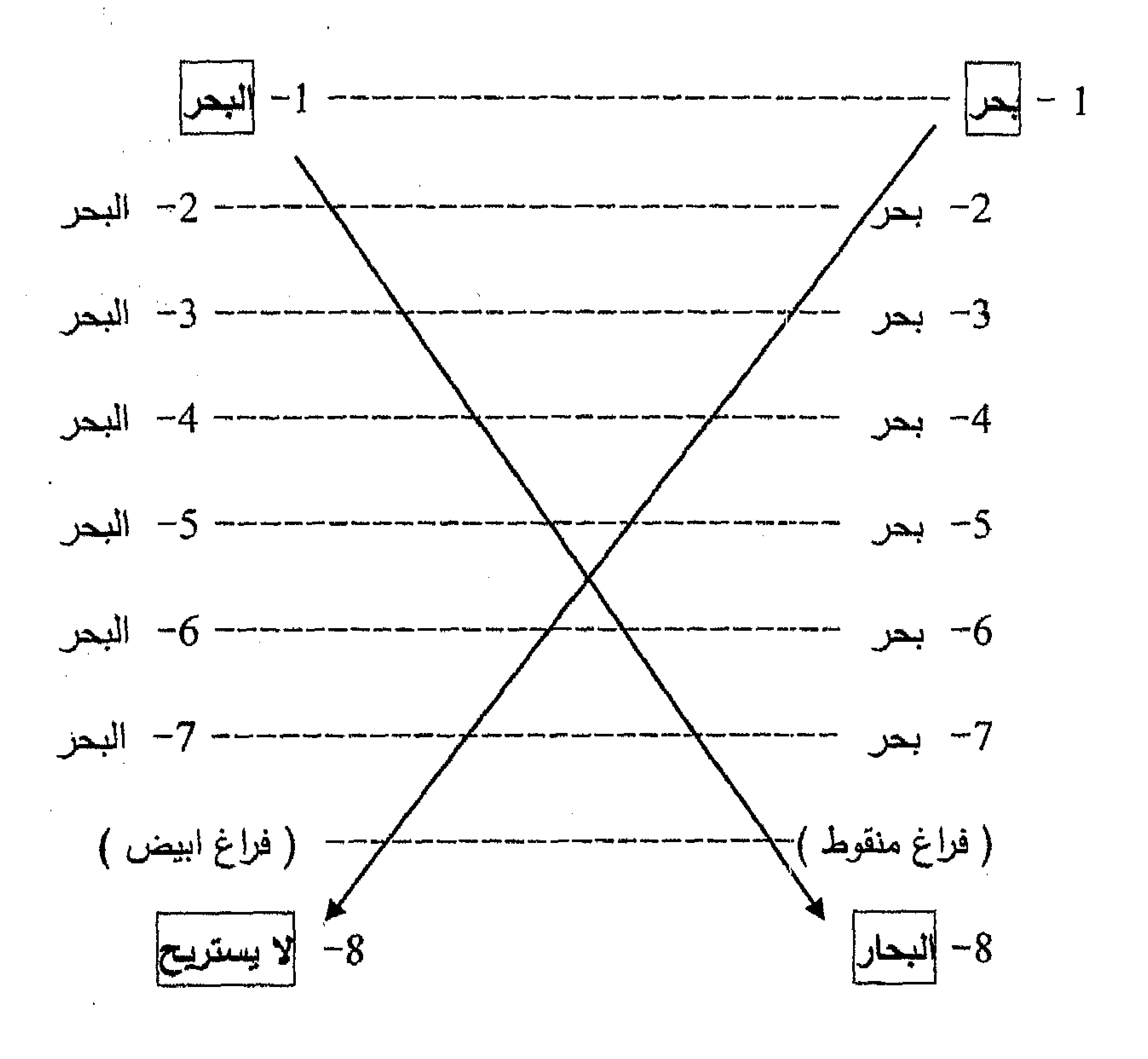
7- بحر يهّرب في أضافره القطاز 7-البحر..ها قد أدلبقت أجفان

8- وجهي على سبورة 8-البحر..غيرالآن.. ومعلم الأحلام يستوفي

ديونلا يستريح

الخوف من كل البحاز

ويمكن اختزال التماثل المورفيمي بين النصين إلى المتوازيات المتناظرة الاتية:



تقوم بنية التعليق في نص "بحار" على المفارقة المعنوية بين المسند اليه والمسند، وهي علامة مجازية تنحرف بالمعنى عن الدلالة الحقيقية.

وتجمع الجملة الواحدة بين فعلين ماضيين دالين على حصول الحدث، ولكن العلاقة بين الزمن والحدث - علاقة مقيدة بالنسبة، والنسبة علاقة معنوية كبرى، إذ تدخل فيها معاني حروف الجر لتضيف معنى الفعل إلى الاسم وتُنسِبه إليها، وحروف الجر

(أدوات تعليق وصفات) والتعليق هنا بمعنى الحدث المقيد بحدوثه في الزمن الماضي.

وينتهي (بحر) في الجملة رقم (9) بجامع مورفيمي (بحار) بعد أن تنزاح المعاني المعجمية في الجمل الثمان إلى شَفْرات قابلة لمستويات متعددة من الدلالات، حتى تتكاثف الدوال في شبه الجملة الأخيرة من النص "من كل البحار" .

ويتلازم حرفا: الألف والميم في ثلاث جمل (5،3،1): نام/ الرخامْ/ العظامْ، ويتلازم حرفا: الألف والراء في ثلاث جمل أيضاً: (8،7،6): الجدارْ/ القطار/ البحار، ولهذا التنغيم الفونيمي علاقة لفظية لتصويت مقصود بتسكين أواخر الحروف مع (الغُنّةِ) بعد الإطلاق.

أما حرف (من) الدالة على (الابتداء) والـ (في) الدال على (النسبة الظرفية) و(الباء) الدال على (الإلصاق والاستعانة) والـ (على) الدال على (الاستعلاء) - هذه الحروف هي دوال نسبة وروابط بين العلاقات الأسنادية، كما أنها أدوات إضافة وإيصال بين معاني الأفعال التي تعلّقت بها ومعاني الأسماء المجرورة بها.

أما بنية التعليق في النص "ميتادور" فتقوم على تمثّل التعالق الأسلوبي بين الصوت والمعنى، لهذا جاءت التركيبة الدلالية أكثر طاقة شعرية من التركيبة النحوية، وهي علاقة لفظية لتنغيم مستويات الصوت بالتكرير الدال على معنى

يتحقق بمعنى آخر، وهكذا يشكل الصوت مركز دوال المعاني، حتى يتماكن النبر اللغوي مع النبر الشعري بكثافة شعرية:

مثلُ الريحْ
لا يستريحْ
ثور جريحْ
جرح يصيحْ
لا يستريحْ

إذن الترجيع هنا - بنية صوتية تحجر فيها الألفاظ أصداء معانيها في علاقات تساندية بوساطة التلاحم بين حرفين فأكثر لتحقيق حركية المعنى بفضاء تعبيري:

الـ .... ريح = ر + ي + ح
لا يستـ ..... ريح = ر + ي + ح
جـ .... ريح = ر + ي + ح
يصـ .... يح = ي + ح

ومن خلال (بنية التعليق في الجملة الشعرية) يمكن أن نقرّر ما يأتي:

إن الجملة الشعرية مستقلة بذاتها سواء كانت بنية نصية ضمن سياق شعري يحيط بها أم بنية نصّية لها سياق خاص بها.

إن حد القول وعامل اتساعه في الجملة يرتبط بطبيعة نمط التعالق الأسنادي كالأفرادي والتركيبي والتعددي، ويشكل التعالق الأسنادي والنسبة أساس التعالق البنائي في الجملة، فالأسناد أضيق من النسبة، والنسبة أعم من الأسناد.

إن معدل نمو وتطور نصوص الجملة الشعرية بين نموذج وآخر في حالة ازدياد (نوعاً وكماً) وهذه النسبة في الزيادة والفروق تشير إلى متجه بياني واضح من حيث الاتجاه نحو تكثيف اللغة في بناء الجملة الشعرية بوصفها استراتيجية جديدة في الكتابة الشعرية.

إن التعليق بين عناصر الجملة - خلاصة تعالق بنائي قائم على قوة اقتصاد في اللفظ زائد قوة إبلاغ في القصد، وهنا تكمن شعرية الجملة الشعرية.

لا يشمل هذا النموذج قصيدتي (لمسات) و(مراوح من خوص النخيل) رغم أن كل جملة من هاتين القصيدتين تشكل بنية نصية مستقلة، وخاصة جمل قصيدة (لمسات) والجملة رقم (1) من قصيدة (مراوح...) لأن وحدة القصيدة الواحدة حالت دون إدارج جمل هاتين القصيدتين ضمن إطار هذا النموذج. كما أن الجملة رقم (1) والجملة رقم(3) من قصيدة (مراوح...) تنتظمان ضمن وحدة لغوية (تركيبية ودلالية) واحدة، وكذلك الجملة رقم (1) والجملة رقم (3) من قصيدة (لمسات) تنتظمان أيضاً ضمن مفهوم إطار هذه الوحدة.

* ورقة مقدّمة إلى الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري لعام 1999 .

تقتضي الضرورة التنويه بالمباحث اللغوية الآتية:

بناء الجملة العربية في شعر النابغة الذبياني/ رسالة مخطوطة/ جامعة القاهرة - 1977.

بناء الجملة الشرطية عند الهذليين/ رسالة مخطوطة/ جامعة القاهرة - كلية الآداب - 1977.

وقد وردت هاتان الرسالتان ضمن مرجعيان كتاب (في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر) للدكتور مالك يوسف المطلبي .

الجملة الشرطية في شعر السياب ونازك والبياتي/ وهو موضوع الدراسة اللغوية لكتاب (في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر).

الدلالة الزمنية في الجملة العربية/ د.علي جابر المنصوري/ مطبعة الجامعة/ بغداد - ط1/1984.

ابن جني/ الخصائص: 17/1.

د. مصطفى جمال الدين/ البحث النحوي عند الأصوليين/ ص244.

ابن يعيش/ شرح المفصل: 20/1.

ابن يعيش/ شرح المفصل: 20/1.

د. خليل أحمد عمايرة/ العامل النحوي بين مؤيديه ومعارضيه ودوره في التحليل اللغوي/ ص28.

د. تمام حسان/ الاصول - دراسة ابيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب/ ص317.

د. فخر الدين قباوة وكمال قادري/ التركيب النحوي بين القدماء والمحدثين/ ص121.

د. فخر الدين قباوة وكمال قادري/ص115.

السيوطي/ الاشباه والنظائر: 161/2.

د.مصطفى جمال الدين/البحث النحوي عند الأصوليين/ص244.

د. مصطفى جمال الدين/البحث النحوي عند الأصوليين/ص266.

د. تمام حسان/ الاصول/ ص350.

عبد القاهر الجرجاني/ دلائل الاعجاز/ ص252.

د. تمام حسان/ اللغة العربية: معناها ومبناها/ ص29،28.

نوم جومسكي/ البنى النحوية/ ص123.

د. خليل أحمد عمايرة/ العامل النحوي/ ص32،31.

د. خليل أحمد عمايرة/ العامل النحوي/ ص85 وما بعدها.

د. خليل أحمد عمايرة/ العامل النحوي/ ص35.

د. خليل أحمد عمايرة/ العامل النحوي/ ص86.

د. خليل أحمد عمايرة/ العامل النحوي/ ص87.

د. تمام حسان/ اللغة العربية/ ص151.

د. تمام حسان/ اللغة العربية/ نفس الصفحة.

د. محمود سليمان ياقوت/ منهج ابن هشام في شرح بانت سعاد/ ص78.

د. جوزيف ميشال شريم/ دليل الدراسات الأسلوبية/ ص40.

د. جوزيف ميشال شريم/ دليل الدراسات الأسلوبية/ نفس الصفحة.

بيير جيرو/ الأسلوب والأسلوبية/ ص76.

جون كوين/ اللغة العليا.. النظرية الشعرية/ ص112.

نقلاً عن محمد مبارك/ اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي/ ص236

ينظر: كمال خيري بك/ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

محمد مبارك/ اللغة الشعرية/ ثص233.

البيان الشعري/ مجلة الشعر69/ العدد (1) مايس 1969.

محمد مبارك/ اللغة الشعرية/ ص224.

ينظر: عباس عبد جاسم/ قصيدة الجملة الشعرية: طاقة الجملة/ حمولة الدلالة/ جريدة القادسية بتاريخ 1998/8/15.

د. تمام حسان/ اللغة العربية/ ص65

ينظر: عبد القاهر الجرجاني/ دلائل الاعجاز/ ص44.

محمود البركان/ عوالم متداخلة/ مجلة الاقلام/ ع(3،4) آذار- نيسان/ 1993/ ص81.

محمود البركان/ عوالم متداخلة/ المرجع نفسه/ الصفحة نفسها.

محمود البركان/ عوالم متداخلة.

سامي مهدي/ الاسئلة/ ص111.

يوسف الصائغ/ من قصائد البلبل الاسود/ ص367.

خالد علي مصطفى/ غزل في الجحيم.

خالد علي مصطفى/ غزل في الجحيم/ ص26.

حسين عبد اللطيف/ نار القطرب/ ص17.

كونية القصيدة/ شفرات الرسالة*
سامي مهدي ومؤدياته الشعرية
لأواليات الخطأ البدئي

لقد [تهيأ] للشاعر سامي مهدي - الموقع والاختيار في كيفية الخروج بالشعري إلى مطلق كوني، وخاصة بعد أن حددّت فاتحة الزوال(1) موقع الشاعر من كونية العالم(2) من جهة، واختارت الخطأ البدئي (المسكوت عنه) في المروي المكتوب بؤرة شعرية لانبثاق كونية القصيدة في (مراثي الألف السابع)(3) من جهة ثانية.

وبفرضية أولى - إن كان هدف الشعر هو (رؤيا العالم أو معرفة العالم) كما يقولِ لوتمان(4) فإن شعرية الخطأ البدئي - ذات رؤية شبه فلسفية للعالم، لأنها تسعى إلى الكشف عن الخطأ أو النقص المستور للعالم في كمال البدايات بقوانين عمل جديدة في كتابة القصيدة.

وبفرضية ثانية - إن كان هدف اللغة هو (إنتاج الرسالة)(5) فإن شعرية الخطأ البدئي - تتضمن رسالة ذات شفرات كونية مفتوحة على مستويات متعددة من التاويل.

وبفرضية ثالثة - إن كان (ثمة خطأ ما) كما يقول سامي مهدي(غير الخطيئة الأولى في اللاهوت المسيحي) أي (وجود خطأ بدئي وجودي)(6) فإن آليات الخطأ وما آلت إليه عبر مؤدياته الشعرية قد زعزت حقائق المروي المبدّهة باستنطاق الأخطاء البدئية فيها بسؤال الشعري المعرفي.

ورغم أن هذه الشعرية لا تخلو من (حفرية معرفية) فهي تجمع بين رؤيا الشعرومادية الدال في مواضعة كونية أرضنت فيها (روح المقدّس) وأحالته إلى مرجعية شعرية.

ورغم أن الشاعر لم يحدد (كيف بدأ الخطأ، ومتى، وأين، ولماذا) فإن (هدف التأويل هو الإبقاء على [هذا] اللاتحديد)(7) ونرى بأن آركولوجيا الشعري بمثابة قصد شعري يوّجّه هذا التأويل، وإن لم يتحكّم فيه.

من هذا المنطلق تسعى هذه المقاربة إلى فهم السياق الذي تعمل به قوانين كونية القصيدة الكونية لمعرفة الكيفية التي تشكلت بها شفرات الرسالة. و(من ألواح سومر) وفي (كسرة من لوح عُثِر عليها مصادفة) (8) تضع شعرية سامي مهدي - الخطأ المروي كتابةً في مساءلة آركولوجية باستثمار أدوات الاستفهام المكرّرة لتوكيد الخطأ أو إلقاء الشك عليه بحدس شعري:

← هل طهّر الطوفان رجس الأرض ؟
واستبقى من العباد أتقاهم ؟
وماذا لو تبقى رغم كل ضراوة الطوفان
فُجّار ونصابون ؟
←وهل نجت من غضبة الطوفان إلاّ قلّة
وأستأثرت برواية الاخبار عنه
وهل لنا إلاّ القبول بما روت

←ماذا لو تجبّر بعض مَن في الفلك ؟
وائتمروا بمَن معهم؟
أكان سيمحق الجودي
أم تطوي على الفلك المياه ؟
إن عزت الاخبار
أوكثر السؤال ؟

هذه الشعرية لا تؤرخ، كما إنها لا تقرّ، ولكنها تهدّم وتبني، تكشف وتستنطق مدوّنة الخطأ المروي باستثمار الإحالة إليه بالمعكوس، بحيث يتحول الاستفهام من حدس ويقين (هل) إلى تهجيس وتشكيك (أكان/ أم/ ماذا لو) وبذلك تكتسب بنية الاستفهام وظيفة (ميتا - شعرية) في تفكيك بنية المروي المدوّنة، واستكناه ما تنطوي عليه من منطوق داخلي مخطوء أو مشكوك فيه.

وإن كانت مستويات الاستفهام تشير إلى وجود خطأ ما في الطوفان المروي، فإن المروي المدوّن هنا (يقوم مقام الاستعارة)(9) ولكن الاستعارة ليست (مجرد تغيّر في المعنى بل مسخ هذا المعنى)(10)

وهنا يترتّب على مسخ المعنى أن تُعنى بنية السؤال الأركولوجي بالجواب عليه ضمناً أو فلنقل تتماكن هذه البنية شعرياً بصيغة استبدالية (أي ثمة خطأ بدئي يجب تصحيحه) في محمول الدلالة.

أما ما جدوى الطوفان، إن لم يضع حداً للانحراف البشري؟! فتلك قضية لا تعنينا في هذا المجال، وأعني بها المعرفة العرفانية اللدنّية للطوفان، لانها تخرج بهذه المقاربة من الإطار الشعري، وتدخل إلى أفق ثانٍ ما فوق آركولوجيا المعرفة الشعرية.

وبإقامة الإحالة إلى (أرض) دلمون (11) وتبديد دلالة (دلمون) على الأرض - تقوم البنية الاستفهامية بـ (نسخ المعنى ومسخه) بالاستعارة كـ (أداة لإلحاق شيء بشيء أحياناً، وأداة خلق لواقع جديد أحياناً أخرى)(12).

إذن فما الأدوات المؤدية إلى إقامة الإحالة إلى (دلمون) وتأسيسها من جديد بـ (نسخ المعنى، ومسخه) ثانية؟

← الطريق طويل
و وراء الطريق
أفق غامض
ما تكاد تطالعه العين حتى تضيق
← والسراة إلى أرض دلمون قد تعبوا
فاسترابوا
ودلمون ليست سوى حلم وبروق
أين جنّاتها و هياكلها

وعلى أي شطآنها طافت الروح
فاستغفرتنا العروق ؟
أهي ماثلة ؟
أين
في طلل
أم طقوس
ليس ثمة دلمون..
أو فلنقل
ليس ثمة منها سوى الوهم..
دلمون اسطورة
صاغها كاهن ثم مات
وظلّت كما بدأت
شطحة في خيال عتيق.

يمكن النظر إلى بنى الاستفهام "حول دلمون" في الجملة الثانية بوصفها بنى وسيطة ذات أصداء متعددة بين الإيحاء بالدلالة، ونفي الإحالة اليها:

حقيقة ←حلم ←وهم ←سطورة← شطحة في خيال.

وبالشكل الآتي:

الايحاء: طريق/ ووراء الطريق/ سراة/ أرض.

↑

بنية الاستفهام: أين/ أي/ أهي/ أين/ أم/ أي.

↓

النفي: ليس ثمة دلمون/ ليس ثمة منها سوى الوهم/ أسطورة/ شطحة في خيال.

ولم تكتف أركولوجيا الشعري بالبحث عن كوامن الخطأ في بداءة المروي المدوّن (من ألواح سومر) وإنما تقوم بزحزحة ثوابته المنطقية، وتفتيت أنظمته الدلالية بحساسية شعرية جديدة مضادة له.

و(من ألواح سومر) اتخذت هذه الشعرية من بداءة الخطأ الملفوظ (نصّاً)(13) بؤرة شعرية لانبثاق كونية القصيدة في (مراثي الألف السابع) بوصفه (المكوّن البؤري)(14) حيث البدء المسبوق بقوة الارتداد إلى الوراء، والمتبوع بقوة المدار الكوني للزمن.

لهذا كان (الألف السابع) بالذات - كسابع الألفيات المرتدة إلى الوراء - مواضعة لتلاقي الأخطاء، وتقاطع الازمنة بصيغة الانطلاق من نواة المركز باتجاه دوراني وعكسي لحركة الزمن.

إذن فما تعليل الخطأ الذي أدى (من ألواح سومر) حتى (مراثي الألف السابع) إلى :

[القتل/ الرماد/ الخوف/ الصراخ/ الضياع/ البكاء/ العذاب/ الفتك/ الشك/ الخراب/ الدم/ الحريق/ الحطام/ المتاه/

الظلام/ الأنين/ الظلمات/ الطراد/ الهرب/ الصمت/ الانتظار/ الانتحار/ الجنون/ الامحّاء/ الفراغ/ العقاب/ الموت/ ...] ؟

إن هذه المفردات المبثوثة بين ثنايا (مراثي الألف السابع) محمّلة بطاقة خطأ هائلة في التدمير القيامي، وهي تدل كما نتشوف منها على (حضارة القلق والخراب والرماد).

وإن كان (التأويل يسبق الشعرية - كما يقول تودوروف - ويليها مباشرة في الآن نفسه)(15) فإن هذه القراءة تعنى بـ (طاقة الخطأ ومؤدياته) أكثر مما تعني بما تقوله هذه القصائد، لهذا ترى بأن (مراثي الألف السابع) مقتربات غير مباشرة من فكرة استعادة البدء المطلق، وهو ما ينطوي عليه العالم من ولادة وموت وانبعاث أولاً، ومن فكرة وجود خطأ بدئي وجودي، وهو ما ينطوي عليه الزمن البدئي منذ سبعة آلاف عام من حضارة محمّلة برمزية كونية حياتية ثانياً، ومن هنا كانت تراتبية (المراثي) غاية في القصد الشعري، فقد تألفت من اثنتي عشرة مرثية تبدأ بـ (الجنين) ومروراً بأطوار الانبعاث والرماد، ثم استدعاء الألفيات في (الألف السابع) حتى مرثية (أخطاء) خاتمة هذه المراثي.

لهذا رغم أن (المراثي) محكومة بفكرة الدمار القيامي الناجم عن طاقة الخطأ المتناسل (منذ سبعة آلاف عام) فان فكرة

(المراثي) ليست فكرة تشاؤمية بالأساس، وإن كانت لا تخلو من تطريسات الزمن الميطيقي بالانكفاء إلى الرحم تعبيراً عن انكفاء العالم إلى الحالة العمائية أو الجنينية، حيث الظلمات تكتنف الجنين قبل الولادة، وخاصة عند ما تبدأ (مراثي الألف السابع) بمرثية (الجنين):

←منذ سبعة آلاف عام وهذا الجنين.
يتشكل في الظلمات.
ويولد في كل حين.
(مراثي الألف السابع / الجنين /ص 7)

وإن كان أول لوح (من ألواح سومر)(16) ابتدأ من حيث شعرية خطأ المروي المدوّن بصيغة الشك الاستفهامي:

هذا ما يرويه الآباء
ففيم تغيّر شأن الناس
أمن خطأ منهم، ← **أم من خطأ آخر.**

فإن (أخطاء) المرثية الثانية عشرة من (مراثي الألف السابع) قد اختزلت طاقة الخطأ أولاً، واختزلت عمر الخطأ ثانياً، وذلك باستخدام التكرار بصيغتي التوكيد والمبالغة (انظر: معدّل تردّد الملفوظ النصي لمفردة الخطأ في حقل التكرار):

خطأ كل هذا الطراد
خطأ كل هذا العناد
خطأ
خطأ

كل تلك الرقى
كل تلك المهاد

خطأ عمره سبعة آلاف عام من
الانقياد
خطأ كان بيني وبيني

(مراثي الألف السابع / أخطاء / ص24)

اذن فما غاية التكرار؟ وما دلالة الاستفهام ؟ وما هي نواة التشاكل بينهما ؟ وكيف أنتجت هذه البنيات الثلاث: شفرات الرسالة ؟

وماذا يدل معدّل تردّد الضمائر المتصلة بأخطاء المروي المدوّنة، والمنفصلة عنه ؟

قبل توجيه عناية القارئ إلى أهمية تدقيق معدّلات تردّد التوقيعات والترجيعات التعبيرية والدلالية لبنيات الاستفهام والتكرار والضمائر والتشاكل اللفظي والمعنوي لعلاقات المعنى في شفرات الرسالة - لابد من الاشارة إلى ان هذه المقاربة تسعى إلى فهم الصيغ الصرفية (النحوية) لهذه البنيات بوصفها بنيات إيحائية، كما تسعى إلى تضمين هذا الفهم نسبة معينة من المعايير (القاعدية) لها لتجنّب سوء الفهم في التأويل.

يمكن ان نتبين من عينات التكرار - بان التناسب الكمي والنبري بين المفردات المكرّرة من جهة، والادوات والحروف المكرّرة أيضاً من جهة ثانية - قد زحزح خطية الزمن الافقي وامتداده الطولي القابل للرجعة بحركية الزمن الدائري، ولكن بدون أن يقفل القصيدة على نواة المركز، وإنما فتح لها مستويات متعدّدة من الدلالات المدوّرة بشفرات الرسالة، وفي مقدّمة هذه المستويات - الانفتاح الدلالي ؛ لتوسيع المستويات الرؤيوية، وتنويع المديات الصوتية، وذلك بقصد ترسيخ المدركات الدلالية لها.

وعند معاينة معدلات التكرار، نتبين بأن ثمة جملة شعرية مكرّرة(منذ سبعة آلاف عام) ملازمة لكل مرثية من (مراثي الألف السابع)، وكأنها لازمة تؤدى بالتكرار وظيفة تعبيرية دلالية مزدوجة لترسيخ (دلالة الخطأ) أوالإيحاء بـ (طاقة الخطأ)، بحيث تحتفظ بالنبرة الترجيعية له، ومن ثم تنطلق

بالقصيدة من حيث تنتهي إلى مستوى آخر جديد بصيغة شعرية مدوّرة، ولهذا فهي تجمع بين الشرطية والاختيار، شرطية تثبيت الدلالة بصيغة التوكيد عليها بالتكرار، وحرية الاختيار بإطلاق حركية القصيدة بصيغة التوسيع الفضائي لها، وبذلك فهي رابطة بقدر ما هي محركة ودافعة في توليد المعنى، وخاصة قي (مرثية/ الألف السابع) حيث يبلغ معدل تكرارها خمس مرات (وسواء أكانت اللازمة مستقراً للمقاطع أم منطلقاً لها فأنها ظاهرة تتحكّم في حركة المعنى)(17) ولهذه القراءة رأي آخر، إذ ترى في معدّل تردّد هذه الجملة (منذ سبعة آلاف عام) المكرّرة ضمن السياق الذي تعمل به (مراثي الألف السابع) وليس في (الألف السابع) وحده بمثابة عامل ترسيخ لحركية المعنى وتوليده، وعامل تفعيل لتصعيد حركية الإيقاع وتدويره، لهذا لم تأت هذه الجملة في السياق - وكأنها عامل لقفل القصيدة على نواة المركز لتكتفي بمعنى نهائي لها، وإنما هي مفتاح شعري لتدوير شفرات الرسالة في فضاء تعبيري.

كما أن هذه الجملة: العامل/ المفتاح مسبوقة بدالة على جواب لاستفهام منفي بـ (بلى)، مما تستدعي إلى ذهن القارئ عناصر البنية الاستفهامية الموزّعة في القصائد الست، وتُحيل إليها في ستة مواقع سياقية مرجعية، لدرجة تبدو كأنها ذاكرة أو مفكرة صوتية مُنبّهة لارتباط السابق باللاحق من أخطاء المروي المتناسلة.

ويمكن أن نلحظ بأن الألف الممدود المتصل بضمير المتكلمين (نا) أو المتصل بـ (الهاء) يتردّد بنسبة عالية من التكرار في لغة القصيدة، لدرجة تؤدي إلى مدّ الصوت، والتحوّل به إلى (دال مدرك)(18) وتوسيع مخارجه الفضائية، كما توحي (الصيغ النحوية) للادوات والحروف المكرّرة بالقلق والبلبلة والتساؤل بصيغ متباينة من الدوران حول العالم، انطلاقاً من الأنا الشعرية (أنظر: معدل تردد الحروف والادوات المكرّرة في النموذج الاستبياني للبنيات المكررة).

ويمكن أن نتبين أيضاً من معدل تردّد أدوات الاستفهام - كيفية استنطاق المغيوب لتحفيز الحاضر في ست مراثي من أصل اثنتي عشرة مرثية، حيث توحي علامات (الهمزة / أم / هل) بالشك والاحتمال واليقين والتصور. وفي هذا التكرار المقصود لأدوات الاستفهام - تتجلّى دوافع الحيرة / والتفكّر / والدهشة / والدهم / والغرابة، وهي صيغ لأنماط تعبيرية تمتلك بخاصية التكرار وظيفة أسلوبية لكسر نمطية الايقاع، ورتابة السياق، ومألوفية النسق لتحفيز كوامن اللاشعور لمعرفة المغيوب أو المجهول المعرفي من الخطأ المروي المدوّن.

كما نتبيّن بأنّ معدل تردّ الضمائر المتصلة بالأفعال والأسماء والحروف والفواعل الكنائية أعلى من معدّل تردّد

الضمائر المنفصلة، مما تدل خاصية الاتصال على خطأ المروي كتابةً متصل بوجود الـ (أنا)، غير أن هذه الأنا لا تكفُّ عن التمسك بوجودها بصيغة التعرف على ذاتها، والاعتراف بفداحة الخطأ المتصل بها، لهذا تسعى إلى مقاومة طاقة الخطأ وقوى التشتت والضياع الناجمة عنه، والتي توشك ان تُطيح بها، لهذا عمد النص إلى استراتيجية تقديم (الأنا الشعرية) في (هيئة شاعرية) متعدّدة الأصوات :

مَن أكون ؟ مراثي الألف السابع / رجل /ص12
أن نكون/ مراثي الألف السابع / أخوة هابيل /ص19
لستُ **أعرفُ** / مراثي الألف السابع / الجنين /ص6
ها نحن / مراثي الألف السابع / الآباء والبنون/ص16
ها قد عرفتَ / مراثي الألف السابع / الصوت / ص9
أنّا / مراثي الألف السابع / الجنين /ص6

وفي هذه الضمائر يستدعي المتصل منها بالخطأ المنفصل عنها - بجدلية الإثبات والنفي إثبات الخطأ بالإحالة إليه، ونفي الدلالة المُسقطة عليه، **ولهذا فالضمائر المتصلة بالأخطاء قائمة على فكرة تنادي الأضداد أو تجاوب الحواس المتنافرة:**

وهي هذا الحطام وهذا المزيج من الحب والخوف في بحثنا عن سلام **(مراثي الألف السابع / الألف السابع / ص22)**

كما يأتي الضمير (نا) بلسان المتكلمين محكوماً بالانجرار في مواضع مكرّرة (منّا / علينا / فينا / بنا / عنّا) ويوحي هذا الاتصال بتبعية الانجراف أو الانجرار بتبعية الخطأ البدئي، والشعور بهيمنة طاقة الخطأ عليه :

(يباغتنا / ينهرنا / تطالبنا / يتركنا)

(مراثي الألف السابع / الجنين / ص7)

(يلاحقنا / ينذرنا)

(مراثي الألف السابع / الصوت / ص9)

أما الضمير المنفصل بلسان المتكلمين (نحن)، فلم يتردّد سوى ثلاث مرات، ولكن هذا التردّد يأتي بصيغة منفصلة/ متصلة بفداحة الخطأ، أي لإزالة الشك والاحتمال وتأكيده:

كل شيء هنا
ما تركناه نحن
وما ضاع منا

(مراثي الألف السابع/ شقوق في الجدار/ ص10)

ها نحن في الحفر السود صرعى
وأرواحنا تتخبّط في ظلمات الشوارع

(مراثي الألف السابع / الآباء والبنون / ص16)

شعائر ينقض أشباهها

وها نحن نصغي لكهانها خشّعاً عند كل صلاة

ونرضى بما منحتنا الحياة

(مراثي الألف السابع / الألف السابع / ص22)

ويقوم التشاكل اللفظي والمعنوي بين هذه البنيات الثلاث: التكرار/ الاستفهام/ الضمائر - بإدماج عنصر التناص فيها، وذلك بإركام نواة لغوية واحدة لتركيز بؤرة القصيدة أو تبئير مركز القصيدة بهدف توسيع علاقات النسيج، وبإركام هذه النواة وتكريرها - يظهر التشاكل ويختفي بصيغ مغايرة، لأن (تعدّد التشاكل قد يظهر بوضوح مثلما نجده في أنواع التشبيه، وقد لا يظهر بتجلٍّ مثلما نجده في الاستعارة) .(19)

وما يعنينا هنا هو - الكيفية التي تشكلّت فيها النواة، والكيفية التي تمَّ فيها التشاكل اللفظي والمعنوي لهذه النواة، أي **الكيفية التي تشاكلت فيها العناصر الصوتية والمعجمية في انتاج رسالة القصيدة؟**

وعند معاينة (النموذج الاستبياني لنواة التشاكل اللفظي والمعنوي) يمكن أن نتبين بأن شعرية اللغة تهدف إلى إزاحة المعنى بعلاقات استبدالية في إنتاج شفرات الرسالة، مما يستدعي فيها الدال دالاً آخر، وهكذا تتشاكل المعاني بخصيصة علائقية في أنسجة متعددة من العلاقات:

منذ سبعة آلاف عام ودائرة القتل دوّارة

(مراثي الألف السابع / الآباء والبنون /ص17)

وسبعة آلاف عام تُحدّث عن قاتل وقتيل

مراثي الألف السابع / شقوق في الجدار / ص11

رجل يتجمع في رجل كان يحبو هنا قبل سبعة آلاف عام

ولم يبق منه سوى قوله : مَن أكون؟

(مراثي الألف السابع / رجل / ص12)

لا سبيل لنا منذ سبعة آلاف عام سوى أن نكون

(مراثي الألف السابع / اخوة هابيل / ص19)

← **سبع بنات كُنَّ في بداية العمر**

وسبعاً كُنَّ في الختام الألف السابع

(مراثي الألف السابع / الحمّال / 13)

عند معاينة هذه العيّنات، يمكن أن نتبيّن بالملاحظة: كيف يستعاد المعنى في العيّنة الأولى، وكيف يتوازى أو يتقابل المعنى في العينة الثانية، وكيف يتغاير المعنى في العينة الثالثة، ولكن لكل عيّنة من هذه العيّنات سببية علائقية قائمة على تشاكل لفظي ومعنوي في إنتاج الشفرة/ الدلالية.

ومهما تنوّعت أو تعدّدت علاقات المعنى، فإن هذه العلاقات نتاج (بؤرة شعرية) **وما تنتجه هذه البؤرة هو** (النواة)، ولكن هذه النواة قابلة لانشطارات ذروية، لأنها تدور باتجاهات

متعاكسة انطلاقاً من المركز، والعودة إليه من جديد بسياق دائري تتشاكل فيه العلاقات اللفظية والمعنوية بقوة نافذة بين المدركات الصوتية والأصداء المعنوية للأصوات. إذن (الخطأ البدئي) بؤرةٌ لنواةٍ شعرية، ومن مركز هذه النواة تنبثق القصيدة بسياق دوراني، ثم ترتد بسياق عكسي في الدوران، وبذلك تنشئ القصيدة مؤديات شعرية تتمأسس بقوانين عمل جديدة في تفكيك أو تخليق أواليات الخطأ المروي المدوّن، وبهذه الكيفية إتجهت شعرية سامي مهدي (من ألواح سومر) وحتى (مراثي الألف السابع) للاشتغال على شعرية الكوني، والانفتاح به على كونية الشعري **بقصيدة تنطوي على رسالة مضمّرة بشفرات مفتوحة على العالم.**

إحـالات

(1) سامي مهدي/ الزوال/ منشورات وزارة الثقافة والإعلام/ بغداد - 1981.

(2) انظر: الفاتحة الشعرية التي تصدّرت قصائد (الزوال):

لامكان له

وهو رابٍ يطل على كل ما في الجهات

لا زمان له

وهو في كل بارقةٍ ماثل

يتوخى طريقاً

وينشئ جسراً إلى الله من الكلمات

(الزوال / نفس المصدر / ص5)

(3) سامي مهدي/ مراثي الألف السابع/ دار الشؤون الثقافية/ بغداد/ ط1 / 1997.

(4) روبرت شولز/ السيمياء والتأويل/ ت: سعيد الغانمي/ مركز الدراسات والنشر/ بيروت / ط1 / 1982 / ص132.

(5) بول ريكور/ فلسفة اللغة/ ت : علي مقلّد/ مجلة العرب والفكر العالمي/ خريف 1989/ ص11.

(6) سامي مهدي/ الأعماق الخضر/ حوار أجراه: رعد عبد القادر/ مجلة الأقلام/ ع(9،8،7) 1997 / ص25.

(7) هورست شيتاينمتز/ التلقي والتأويل/ ت : أحمد هاشم/ مجلة الأقلام / ع (6،5) 1997 / ص77.

(8) سامي مهدي / الزوال / نفس المصدر / ص 66،65.

(9) طرالد الكبيسي / كتاب المنزلات / ج3 / دار الشؤون الثقافية / بغداد 1997 / ص121.

(10) جان كوهين/ بنية اللغة الشعرية/ ت : محمد الولي ومحمد العمري/ دار نوبقال للنشر/ الدار البيضاء/ المغرب/ ط1 / 1986 / ص214.

(11) سامي مهدي/ الزوال/ نفس المصدر/ ص69،68،67.

(12) د.محمد مفتاح/ الخطاب الشعري/ دار التنوير للطباعة والنشر/ بيروت - لبنان/ ط1 / 1985/ ص101.

(13) أنظر: الخطأ الملفوظ (نصاً) في (لوح أوروكاجينا):

هذا ما يرويه الآباءُ

ففيم تغيّر شأن الناس

أمن خطأ منهم

أم من خطأ آخر..

(الزوال / نفس المصدر / ص58)

ثم يتكرّر الخطأ الملفوظ (نصاً) أيضاً في قصيدة (أخطاء) من (مراثي الألف السابع) كما سنرى ذلك في سياقنا اللاحق.

(14) رامان سلون/ النظرية الادبية المعاصرة/ ت: سعيد الغانمي/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت/ ط1 / 1996/ ص29.

(15) تزفتان تودوروف/ الشعرية ت : شكري المبخوت ورجاء أبو سلامة/ دار نوبقال للنشر/ المغرب/ ط1 / 1987/ص58.

(16) انظر ثانية: لوح اوروكاجينا/ الزوال/ نفس المصدر/ص58.

(17) محمد القاضي/ اللازمة في الشعر التونسي الحديث/ مجلة الموقف الثقافي/ ع (14) آذار- نيسان/ 1998/ ص101.

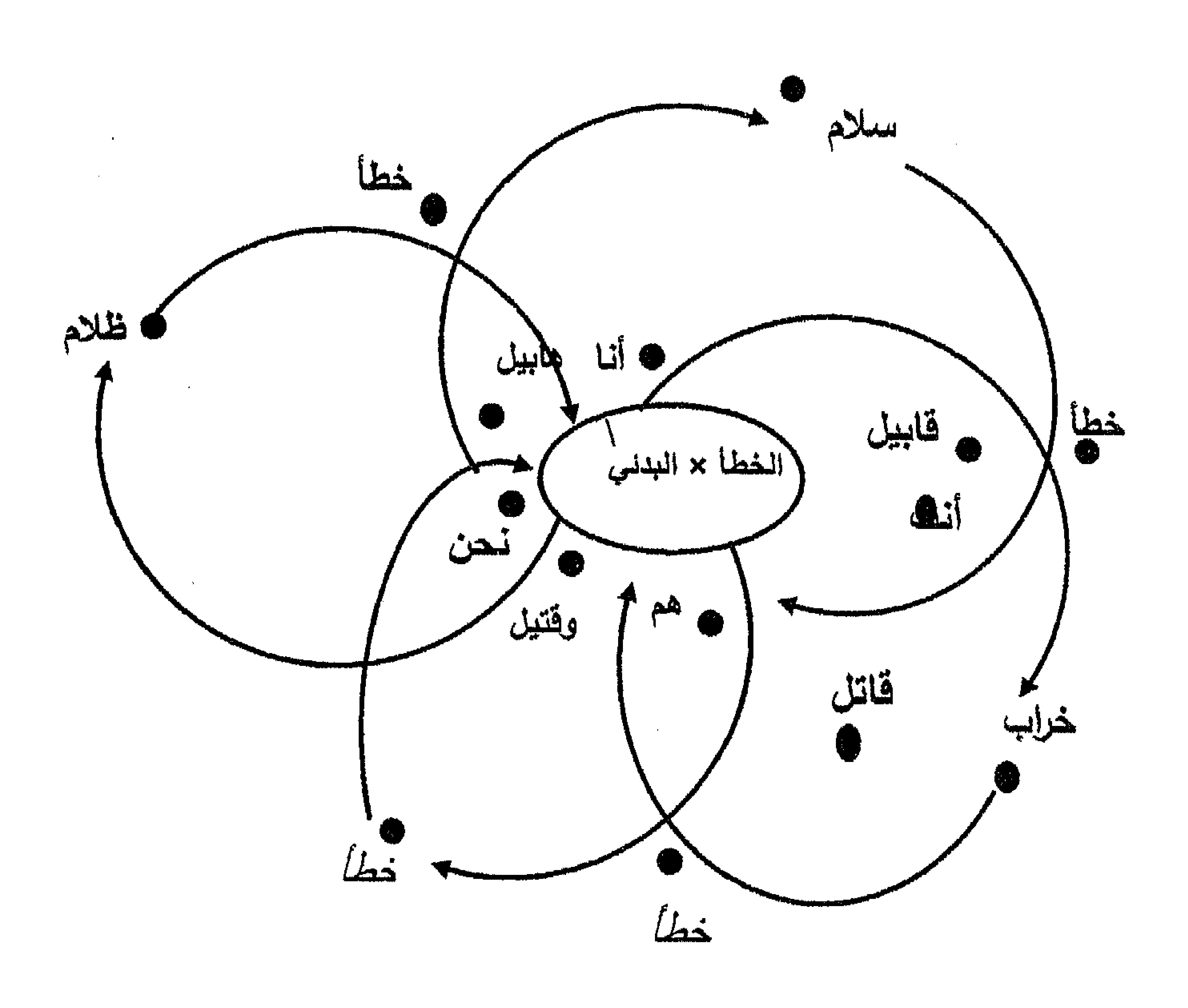
(18) د. ماهر مهدي هلال / الاسلوبية الصوتية في النظرية والتطبيق / مجلة آفاق عربية/ ع (12) 1992 / ص69.

(19) د. محمد مفتاح/ الخطاب الشعري/ نفس المصدر/ ص29-30.

ينظر : الملحق الاستبياني:

ملحق- بـ (نموذج استبياني لنواة التشاكل)

خطأ عمره سبعة آلاف عام من الانقياد.



منذ سبعة آلاف عام ودائرة القيل دوّارة .

سعادة عوليس

بينونة القراءة / كينونة الكتابة

حين كتب سامي مهدي **(عوليس يكتب قصيدة جديدة)** (1) صار عوليس دليل القراءة إلى كيفية كتابة القصيدة (2) ورغم أنه رفع انغلاق القصيدة، فقد انفتح بها على أفق آخر، حين اتجه بالذات المؤولة بذاتها إلى تثبيت إشارات مجازية ذات قيم مرجعية، استدل بها على مستويات غير مكتملة في القصيدة، لهذا ارتأت هذه القراءة الانطلاق من الكيفية التي تجوهرت بها القصيدة أولاً، والعودة إليها من خلال الكيفية التي تمظهرت بها الذات المؤولة بذاتها ثانياً .

إن إقامة الإحالة، وتأسيس دلالتها من جديد بحاجة إلى تأويل جديد لا ينفي التاريخ الشخصي المكتوب شعراً، أو يؤكد التأريخ الشخصي المقروء كتابة، وإنما لفهم ماتفوّه به سامي مهدي عن القصيدة، ولم يكتبه عوليس في القصيدة، وكيف تتعارض - بينونة القراءة مع كينونة الكتابة بينهما .

في عام 1986- خرجت **(سعادة عوليس)** على نمطية الشعري المألوف بجدلية القراءة والتذكّر النصي من جهة، وبحركية السرد، والتداعي، والمونتاج من جهة ثانية، وفي عام 1987 - تفوّه سامي مهدي بإشارات ما وراء عوليس القصيدة، وهي عبارة عن منبهات أسلوبية - كان من شأنها أن تفتح إمكانات دلالية جديدة لشعرية القصيدة بفعل قراءته للقصيدة، وليس بفعل كتابته لها، ولا أحسب أن سامي مهدي أوقع

(عوليسه) في ورطة الكتابة عنها - مثلما أشار إلى ذلك نيابة عنه، وإنما بالعكس فتح للقارئ مواضعة لتأويل جديدة، ولكنه رقّن وعي القارئ وقيّده بأربعة مستويات للقصيدة، هي :

1 - مستوى عوليس وبنيلوب في الأوديسة .

2 - مستوى بلوم وموللي في عوليس جويس .

3 - مستوى تيريسياس ونساء إليوت في الأرض الخراب - وهو يعزّز المستوى الثاني .

4 - مستوى بطل القصيدة وزوجته .

وقد أراد أن يبني بهذه المستويات دورة حياتية متدرجة من التداعيات اليومية لعوليس القصيدة :

شيخوخة ← عقم ← خراب ← شباب .

لهذا يستدل القارئ وفق هذه المنبهات الأسلوبية على بديهية شديدة الوضوح، هي أن عوليس القصيدة المكتوبة شعراً غير قصيدة عوليس المقروءة كتابة، ويمكن أن نتبين ذلك من العلامات الفارقة .

ورغم ان هذه القراءة لا تخفي انحيازها لـ (سعادة عوليس) بوصفها من علامات جديد الحداثة بعد منتصف الثمانينيات، فانها تعني بفهم هذه الكينونة المزدوجة (بفهم) ماهو مضاف إلى القصيدة على مستوى (القراءة) ولم يظهر كفعل منجز في القصيدة على مستوى(**الكتابة**) .

من هذا المنطلق - يمكن ان نتلمس من (سعادة عوليس) مفتاح شفرات القصيدة، وهو عبارة عن تغير لمعنى ضمني (شقاء عوليس) ونسخ له عبر دلالة مستترة تتجه إلى معنى (سعادة الشاعر) والعلاقة بين (عوليس والشاعر) علاقة استبدالية قائمة على التنافر/ التوتر/ التباين، ولهذا فالمعنى يدور مع حركة مفتاح القصيدة من العمق إلى السطح، ثم يعود اليه من جديد لتقديم (أنا الشاعر) بوصفها عوليس القصيدة في انشطار دائري متسلسل على نفسها، وقد تهيأ لهذا الانشطار إن يبدأ من (نواة القصيدة-عوليس) بحركة توسعية (يصحو صباحاً) حتى (**يخفّ نحو البيت**) عبر سياق متدرّج من التفاصيل اليومية، لدرجة تجعل القارئ يتوقع بأن (الأنا الفردية للشاعر، ستتحوّل من (أنا) فردية - منولوجية إلى (أنا) حوارية - ديالوجية - كمواضعة شعرية يتقاطع فيها الصوت الواحد مع الأصوات الأخرى .

وإن كانت محورية الصوت الواحد زحزحت حوارية الأصوات لتأكيد (الأنا الشعرية) فإن المبدأ الحواري لايلغي (أنا الشاعر) أو يؤكد (أنا عوليس) بديلاً عنه، وانما يجعل من عوليس القصيدة مركز جذب وطرد دائري للأصوات الاخرى لزحزحة مبدأ الصوت الواحد الذي تحكّم في بناء القصيدة لدرجة استبدّ بها كبنية مهيمنة، وكان بإمكان المبدأ الحواري أن يفتح أفق القصيدة على بناء دلالي يتسع لاحتواء التعديدية

الصوتية بصيغة درامية (تلك الصيغة المنغمّة بالصدمات والمفارقات الشعرية في بنائيات سامي مهدي) وخاصة أن السطح الخارجي لـ (سعادة عوليس) منظوراً إليه من العمق - كان متنامياً بالأمواج اللاشعورية في بناء اللغة، أي يمكن تؤكيد الصوت الواحد بـ (المبدأ الحواري) وإسقاط النزعة الفردية لعوليس بالفردنة الشعرية .

ورغم أن عوليس القصيدة نقيض شامل لكل من بلوم وموللي رواية جويس وبنيلوب الأوديسة/ وتريسيساس ونساء الأرض الخراب لاليوت/ فإن الإحالة وتأسيس الدلالة لها لا يمكن أن تقوم بدون تقاطع نصي (صوتي) بين عوليس القصيدة، وعوليس ماوراء القصيدة، وإلاّ كيف ينقض عوليس القصيدة - عوليس الشخصيات الأخرى بدون تقاطع نصي (صوتي) معها بصيغة نقض القائم منها بالممكن شعرياً؟!.

ونكرر ثانية لأغراض المعاينة النصية - أن مفتاح شفرات القصيدة، وأعني به تحديداً (سعادة عوليس) قد هيأ إمكانية بناء آفق دائري مفتوح على مستويات متعددة من الحركة، ولكن ذالك لم يحدث بالتشاكل النصي في الحوار، لأن (أنا الشاعر) التي التبست بعوليس جويس، وعوليس هوميروس، وعوليس إليوت - تمركزت بذاتها ولذاتها الشعرية، بحيث تجمدّت الإحالة عند حدود معينة من الدلالات :

فطور بطل القصيدة في مقابل فطور بلوم في الرواية بينلوب القصيدة زوجة مخلصة، محبة في مقابل موللي بلوم الخائنة اللامبالية.

بينلوب القصيدة التي تحوك البلوفر وتقدّمه هدية لزوجها تستدعي بـ (لغة الغياب) ظلال بينلوب الأدويسة التي تحوك البلوفر و تنقضه باستمرار.

أخبار وتداعيات الحرب في القصيدة تستدعي بـ **(لغة الغياب)** أيضاً ظلال (الأرض الخراب) لإليوت.

وداخل هذه الحدود الدلالية تنمو وتتشكل عوليس القصيدة بعلاقات الحضور والغياب، ولكن بدون تشاكل نصي مع الأصوات الناجمة عنها، وبدون تنادي الأضداد الناتجة عنها، لأن عوليس القصيدة اكتفت بأركام وتكرار نواة معنوية واحدة مستديرة بـ (هموم يومية/ شخصية/ تذكّرات نصية) عبر سياق دائري مغلق بالصوت الواحد، بينما كانت القصيدة في كتابة عوليس القصيدة تتجه إلى الانتقال من البسيط اليومي إلى المركب الحياتي، ومن الشيء الحاضر إلى الشيء الغائب - لتخليق مستويات متعددة من التعبير قابلة لمستويات متعددة من التأويل- كالمستويات الأربعة التي قام عوليس بتأويلها في القصيدة بلسان الشاعر نفسه.

إن (سعادة عوليس) لاتستدعي نصوصاً أو حالات أو أصواتاً إلى القصيدة بصيغة التناص الشعري بالتحيين الزمني

لها باستثناء ليبولد بلوم وموللي جويس، ومعنى ذالك ليس ثمة من مستوى (اول وثالث) للقصيدة، لأن القصيدة اختارت نواة موجودة من قبل :

(عوليس القصيدة نقيض عوليس الرواية)، ولكن آلية الاشتغال لم تتجه إلى إركام وتكرار هذه النواة بعوليس إليوت، وعوليس الأوديسة لتوسيع حقل الرؤية، وتنويع مستويات الحركة بالاستباق الخطي والارتداد الدائري، وإنما اكتفت بالتركيز على ثنائية التناقض الإيجابي بين (عوليس السعيد × عوليس المقهور) باستخدام المفارقة والتوازي بينهما (الخارج× الداخل)، غير أن المعادل الشعري لم يعد له قيمة شعرية مطلقة، ولكن الجمع بينهما بصيغة نفي أحدهما للآخر قد يرتقي بعوليس القصيدة إلى مستوى آخر من الشعرية، كما ان التركيز على تعددية التناقض بين البنى الشخصية المختلفة لعوليس القصيدة بصيغة التقاطع النصي - الصوتي بينهما - يجعل من قصيدة عوليس نموذجاً لاكتمال شعري غير ناقص .

لقد تأكد لهذه القراءة أن مستوى عوليس القصيدة/ مستوى عوليس الرواية - من المستويات الشعرية الشديدة البديهية بدرجة طاغية، ولكن عوليس الأوديسة/ عوليس الارض الخراب ليس بنفس الفاعلية الشعرية عدا إشارات إيحائية غير مكتفية بذاتها شعرياً، وإنما تستدعي إلى الذهن تذكّرات وتداعيات نصوصية منها تحديداً :

أولاً- ثم تهديه البلوفر وهي تضحك : (لم يكن لأخي، ولا لسواه، كنت أحوكه لك أنت) إشارة إلى عوليس هوميروس الاوديسة. وبنيلوب التي سحرت عشاقها بما كانت تحوكه لهم من أوهام .

ثانياً - لامفر.. الحرب تعني الحرب .. تضرب .. ثم تضرب.. ثم/ نحن ندير دفتها ونكتب آخر الاخبار عنها .. نحن/ هو في إجازته.. حقيبته تدل عليه.. سحنته) إشارة إلى الحرب في قصيدة (الارض الخراب) لإليوت .

كما أن هناك فرقاً بين التدوير المتعدد للمعاني بوصفه مستويات متعددة من الحركة والقصيدة المدوّرة بالمعنى الواحد بوصفه مستوى معيناً من الحركة، فالتدوير أفق دائري مفتوح بالتوليد الدلالي للمعاني بجدل تناسلي مستمر، ولا ينتهي فيه المعنى بانتهاء التدوير، وانما يتجدّد من خلال معاني عديدة تتمدّد خارج المساحة النصيّة المدّورة، بينما تتجه القصيدة المدّورة بطبيعتها الاتجاهية نحو أفق يتعلق بحركة الاستدارة على معنى واحد، وينتهي بانتهاء دور القصيدة .

إذن ثمة اكتمال شعري ناقص، لأن النقص في (سعادة عوليس) يتجه إلى الاكتمال وفق المنبهات الأسلوبية لهذه المستويات، ولهذا فإن إندماج عنصر التناص باركام وتكرار المستويات الأربعة - يدفع بالنواة الموجودة من قبل إلى أن تنمو وتتشكل بأفق دوراني مفتوح بالحركة والتوتر والتصادم

بالمعنى الشعري للتناص، ولكن عوليس القصيدة اختارت نقطة مراقبة شعرية - راصدة/ لاقطة لسطح خارجي يتمسح بالتفاصيل اليومية العادية جداً، وأكتفت بالمستويين (الأول والثالث) بصيغة التعالق الجدالي بينهما، ولهذا يبدأ عوليس القصيدة برحلة يومية في مدينة بغداد (من البيت إلى البيت مكاناً) و (من الصباح إلى الظهيرة زماناً)، وبداهة ان تستدعي هذه الرحلة الدائرية إلى ذهن القارئ - رحلة عوليس الرواية في مدينة دبلن، ورغم ان سياق دائرية المعنى يتمدّد ويتجدّد من خلال الاتصال المكاني بالانفصال الزماني بين عوليس القصيدة / عوليس الرواية، فإن سياق دائرية المبنى تجمّد عند هذه الحدود المجاورة لهما، ولم تتزحزح هذه الحدود بالمستويين (الأول والثالث) لإحداث التشاكل النصي معهما بدرجة كافية من الفاعلية، بحيث يدفع بحركية القصيدة إلى الانتقال من التدوير الجزئي إلى التدوير الكلي في البناء لنقل مركز الثقل التعبيري من البسيط اليومي إلى المركب الحياتي.

اذن (سعادة عوليس) نموذج لاكتمال شعري ناقص فعلاً وفق المنبهات الاسلوبية في دليل قراءة سامي مهدي إلى كيفية كتابة القصيدة، فهل هي كذالك ؟ هذا هو تأويلنا الجديد، ولا أحسب ان سامي مهدي بحساسيته المفرطة في الشعرية سيفهمنا خلاف مانفهمه.

إحـــالات

(1) انظر : سامي مهدي / عوليس يكتب قصيدة جديدة مجلةالأقلام / العدد الخامس / 1987

(2) انظر : سامي مهدي / سعادة عوليس / مجلة افاق عربية / لسنة 1986

الخروج على السائد

ورقة مفتوحة

ماوراء شعرية حميد سعيد

تسعى هذه الورقة إلى (تلسين) (1) فهم العلاقة والمدلول بين نيّة الاتجاه (باتجاه أفق أوسع) (2) وفعل الحركة في (فوضى في غير أوانها) للشاعر حميد سعيد (3) - كدال مدرك لضرورة الخروج على السائد، وخاصة (أن الخروج على السائد هنا - سيحقق للخارج مقاماً لايتحقق له في ظل البقاء في الجماعة الشعرية) (4)

وان كانت شعرية حميد سعيد تجمع بين الرأي كامتداد للآيديولوجيا - والرؤية كأمتداد للشعرية - فكيف بالخروج على السائد الذي يستدعي إنفصال الشعري عن البنى القائمة بصيغة الاتصال الايديولوجي بالبنى الممكنة؟

ولقراءة هذه الشعرية المركبة - يتأسس المقروء في هذه الورقة على قصد الشاعر - بوصفه قصداً يوجّه تأويلنا وان لم يتحكم فيه، (لأن هناك دائماً عنصر الشك في كل مجال ممكن للتأويل) (5) لهذا فان هذه الورقة لاتقتفي أثر حميد سعيد في خروجه على ماهو سائد في شعره فقط، وانما تتحسس حركية التغيّر (درجة استجابة الحساسية الشعرية الجديدة لها) بصيغة تتجاوز القيمة البلاغية والنقدية للمفردة والجملة في اللغة إلى القيمة المعرفية والتأويلية للنص والخطاب، إذاً فهي لاتعني بضبط حركية التغيّر أو صياغة قوانين ثابته لها، ولكنها تعني باستنطاق فضاء الاشارة (باتجاه) التي تعني الانفتاح بنيّة التوجّه نحو فضاء يتحرّر فيه الشعري من الثوابت

الساكنة، هذا التوجه يحوي : التحول وليس الامتداد/ التجاوز وليس النكوص/ الامتداد وليس الدوران .

وبالفعل تتحرك هذه النيّة إلى فعل قائم على اختراق تخوم اللوحة بقوة (**نزع التأطير**) عنها، والخروج عليها بكسر المربع الذي يحيط بها ويشتمل عليها بخروج جزئي سيفضي إلى خروج شبه كلي ـ كما سنرى ذلك في ما بعد .

أذاً فما معنى (خارج مربع اللوحة)؟ وما السطح الذي(**تبنينت**) فيه شعرية هذا الخروج الجزئي ؟

لابد من إرجاء المعاينة النصية إلى حين ـ لتوجيه الانتباه إلى نيّة هذا الاتجاه، وفعل هذه الحركة، وخاصة بعد أن **أفضت نية (الاتجاه بافق أوَسع) إلى أعلى تمرّد في نطاق شعرية حميد سعيد في (نص تكعيبي) (7) بوصفه النموذج الأعلى لـ (فوضى في غير أوانها) .**

إن حميد سعيد ـ شاعر (انتباهة) منبهّة (باتجاه أفق أوسع) ولكنه شاعر (**خضخضة**) شعرية بـ (فوضى في غير أوانها) .

وسواء كانت هذه الفوضى ـ متأخرة أم سابقة لأوانها، فهي تمثل مرحلة لابد منها لإستقرار أي نظام شعري جديد، فإن كان قد زحزح قوانين عمل القصيدة (خارج مربع اللوحة) بنيّة الاتجاه، فإنه لم يكتف بزحزحة علاقات البنية وتقطيع أواصر

النسيج الشعري في (نص تكعيبي)، وإنما قام بخرق تخوم القصيدة بالخروج شبه الكلي من نظام التفعلية إلى حرية النص المفتوح على مستويات متعددة من التأويل .

وعند ملاحظة ومعاينة أي نص يؤسس شعريته بالخروج الجزئي من نصوص (خارج مربع اللوحة) باتجاه آخر .. تكتفي هذه القراءة بسؤال مركزي :

مالذي يعطي النص - القدرة على شعرنة الخروج - على مربع اللوحة ؟.

قبل لحظة الحمل بالاجابة - تفترض هذه القراءة : أن **اللوحة عبارة عن نص مقروء**، وإن كان أحد تعريفات الرسم هو عبارة عن (فن حفر المساحة) (8)، فان النص الخارج على مربع اللوحة - عبارة عن شعرنة خط ولون ومساحة .

وإن كان النص عبارة عن سطح محايث للوحة، فأن هذا السطح عبارة عن أفق . إذاً كيف زحزح حميد سعيد (مربع اللوحة) بالخروج عليها باتجاه هذا الأفق، ومن ثم بـ (أفق أوسع)؟.

أن الخارج (غير البراني) في (ملوك غويا) (9) ينزاح إلى الداخل (غير الجواني) في النص.. ولكن كيف تشكل هذا الخارج من مربع اللوحة - داخل النص ؟.

يقوم النص بتشطية عناصر اللوحة من خلال تفكيك أنظمتها الدلالية بقصد (محو الإفضائية) وإعلان (الدال الشعري) الخارج منها :

جاء بهم من ملكوت العتمة

اللحم البارد يتدلى من فتحات القمصان (10)

إلاّ أن لـ (غويا) شفرة لونية للحرب الأهلية (لهذا حصر غويا - بطبيعة الحال عمله كله في نطاق الأسود والأبيض، بحيث أن المشاهد البشعة للمذابح تنبثق إلى نور الحقيقة من خلفية كئيبة مظلمة) . (11)

ولكن النص لم يعن بـ (ملوك) غويا، نفسه، وإنما كان يعنى بـ (غويا) نفسه، لهذا اكتفى النص بفضاء الاشارة فقط إلى: (العتمة / اللحم البارد) كإشارة إلى مذابح الثوار في (ملوك غويا) .

لقد كسر حميد سعيد سياق عمل القصيدة بسياق عمل اللوحة، وبهذا الخروج فتح لها المجال الحيوي لأن تتحرك بحيواتتعبيرية جديدة (خارج مربع اللوحة) .

وما يعنينا هنا- من فضاء الاشارة هو (نيّة الاتجاه) نحو شعرنة الخروج على السائد بـ (أفق أوسع) من ذلك، فهل كان بوسع حميد سعيد، وهو(شاعر قضية) أن يخرج بشعرنة هذه القضية إلى مستوى جديد من الخروج الشعري ؟.

في نص (وحبيبك مازال يبني مدائنه) (12) يخرج حميد سعيد بـ (القضية) إلى مستوى جديد، ولكنه يؤسس خروجه الشعري بالأيدولوجي بوصفه الأس الصريح والمضمر في آن واحد.

وإزاء هذا النص ـ لاتعني هذه الورقة بالشرح والنقد أصيلا ولكنها تعني بما تؤول إليه شعرنة الآيدولوجي في النص : من هي (أنانا) ؟/ ومن هو

(حبيبها) الذي (مازال يبني مدائنه) ؟ / وماذا يعني النص بهذه الجملة التي تشكل نواة النص :

(إن الخراب الذي فاجأ النص.. ما كان في النص) !!

(13) إذاً أين كان هذا الخراب ؟ .

ليست (أنانا) واسمها (عشتار) باللغة البابلية القديمة ـ سيدة السماء فقط، وانما هي الهة الحرب والقتال، اما حبيبها، فهو (تموز) إله الخصب والرعي و (أنانا) اسم منادى في صورة أمة :

يا أمنا .. وحبيبة اسلافنا

يا أنانا (14)

أما حبيبها (تموز) فهو رمز متجدد مع كونية الاسطورة وتحولات البدء والتكوين / الموت والميلاد / الخراب والبناء :

... (حبيبك مازال يبني)

مدائنه ... ويدافع عنها ويدفع عنها البلاء) (15)

ولان القضية مركز مدار شعرية النص، فأن **الايديولوجي يؤسس** الشعري هنا بالرأي، **والشعري يؤسس الايدويلوجي** بالرؤيا :

ان الخراب الذي فاجأ النص ماكان في النص

ها أنت تبحث في ماتبقى من الوقت

عن مفردات تعيد بهاء البداية

عن جملة

يستعيد الحوار بها أهله

ويعيد التواصل بين المشاهد والشاهد

ولكن هل يكتفي (شاعر القضية) بشعرنة الخروج الجزئي على السائد بهذه القضية ؟.

أن حميد سعيد (شاعر قضية فعلاً) ولكن ماتحقق من خروج جزئي (بأتجاه أفق اوسع) يؤسسه الشعري في (فوضى في غير اوانها) بخروج شبه كلي .

أن الخروج على السائد لايستقيم بدون إنتهاك أو خرق السنن الشعرية والمعرفية الثابتة، وبداهة أن يرافق هذا الخروج فوضى ملازمة له، ولكن لماذا وصف حميد سعيد هذه (الفوضى) بانها (في غير أوانها) ؟

وبخلاف عدم القبول النقدي بمشروعية خروج حميد سعيد شبه الكلي في (نص تكعيبي) يجب الاعتراف بما يؤسسه الشعري في هذا النص، سواء كان النص ناجماً عن فوضى سابقة أم متأخرة .

لقد تمثل هذا النص مرحلة جديدة من شعرية حميد سعيد في الخروج على المعنى كلياً ـ ليس بدافع الاشتغال على إعتباطية الدال ، وانما بدافع (نزع المعنى) عن واقع معين لم يعد يتسم بالنسقية والمنطقية والاتساقية .

ولهذا أيضاً ـ فإن (**نص تكعيبي) لايتحوّل بدافع الردّة نحو السريالية أو الدادائية أو المستقبلية بنزعة هذيانية أو تذهينية، انما هو نص (عاكس ومعكوس) لانشطارات الذات على نفسها، وإنقسام العالم على ذاته .**

نعم ان (نص تكعيبي) يمثل أعلى تمرّد في نطاق شعرية حميد سعيد، فإن كانت (فوضى في غير أوانها) بدأت بنصوص (أصداء الخروج إلى المحال) (17) فان هذهالفوضى أفضت إلى (نص تكعيبي) كناتج لمعناها

الشعري قبل أن تنتهي بنص (الحدود الابجدية) (18) القارة لها .

إذاً أكان (النص) بنية إطارية للقصيدة أم القصيدة بنية إطارية للنص في خروج حميد سعيد على السائد ؟

إن النص من المصطلحات الموازية لطروحات ما بعد الحداثة، فهل أراد حميد سعيد الخروج على قوانين عمل القصيدة بقوانين عمل النص ؟ وخاصة أن لكل جنس قوانينه الخاصة والنص (تعددي)لأنه عمل مفتوح . إذاً لماذا (نص)؟ ولماذا (تكعيبي) ؟

إن (نص تكعيبي) - مركب تركيبه لغوية واعية تحبذ اليومي والمادي والشخصي على وفق مستويات متعددة من التكرار، والتكرار المستعاد، والتكرار العكسي بصيغ مختلفة من التقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والحذف والتنقيط :

1 . رجل فاقع اللون .. قبعة وحذاء وقبعة

2 . ثلاث نساء ورمانة واحدة

3 . قدح فارغ ..

على ظله خطوط من الفحم (19)

وتقوم آلية الاشتغال في النص بتركيز وتكثيف البؤرة الواحدة، ومن ثم تفتيت علاقات بنيتها، وتقطيع أواصر نسيجها

بصيغتي التنثير والتشظي بحيث تتفكك سلاسل الجمل والنواظم الرابطة بينها إلى وحدات معنمية صغرى .

إذاً فما قصد النص ؟

إن النص يتمظهر بقصد الفوضى من الخارج، ولكن ليس بفوضى القصد من الداخل، و(ذلك في شكل رسالة مختلسة) (20)

وان كان النص قد تشكل بحساسية صادمة للوعي في الخروج شبه الكلي على السائد، فماذا حقق هذا الخروج من حيازة شعرية للخارج على تخوم القصيدة ؟.

من هنا تبدأ هذه الورقة من حيث تنتهي بسؤال الخروج على السائد بوصفها ورقة مفتوحة ما وراء شعرية حميد سعيد .

إحالات

(1) إتصف الفهم في هرمنيوطيقا هانز جورج غادمير بـ (التلسين)، وتلسين الفهم يعني تمثيل أو تجسيد الوعي الهرمنيوطيقي 0

ينظر : ديفيد كوزنزهوي / الفلسفة الهرمنيوطيقية لدى هانز جورج غادمير والشروط اللازمة لفهم ثقافة الماضي / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (5) لسنة 2000 / ص 20

(2) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / دار الشؤون الثقافية / بغداد / 1992

(3) حميد سعيد / فوضى في غير أوانها / دار الشؤون الثقافية / بغداد / 1996

(4) د 0 عبدالله الغذامي / قراءة القصيدة الحرة / مجلة الاقلام / ع (5) ت1- ت2 / لسنة 1998 / ص8

(5) أي 0 دي 0 هيرش / سياسات نظريات التأويل / ترجمة : مرتضى باقر / مجلة الثقافة الاجمبية / ع (1) السنة الثالثة عشرة / 1993 / ص7

(6) جيل ديلوز - فليكس غيتاري / ماهي الفلسفة ؟ / ترجمة وتقديم ومراجعة : مطاع صفدي / مركز الانماء القومي / لبنان - بيروت / ط1 / 1997 / ص195

وينظر أيضاً : هامش رقم (28) من هوامش الكتاب، حيث أن باسكال بونيتز هو الذي كوّن مفهوم (نزع التأطير) لكي يبرز في السينما علاقات جديدة من المسطحات 0

(7) حميد سعيد / فوضى في غير أوانها / مرجع سابق / ص 69

(8) جيل ديلوز - فيلكس غيتاري / ماهي الفلسفة ؟ / مرجع سابق / 202

(9) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / ص 39

(10) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / الصفحة نفسها

(11) رؤية جديدة في (غرنيكا) - بيكاسو / ترجمة : فخري خليل / مجلة الثقافة الاجنبية / ع (2) لسنة 2000 / ص27

(12) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / ص 75

(13) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / ص 78

(14) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابث / ص80

(15) حميد سعيد / باتجاه أفق اوسع / مرجع سابق / ص81

(16) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / ص78

(17) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / ص5

(18) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / ص73

(19) حميد سعيد / باتجاه أفق أوسع / مرجع سابق / الصفحات 70، 71، 72

(20) أمبرتو ايكو / التأويل والتأويل المفرط / ترجمة : ناصر الحاواني / الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة - آفاق الترجمة / أغسطس / 1996 / ص 105

اتجاه حركة القصيدة الأدائية

بينونة أولية

يتجه(**بيان بصيغة مقدّمة**) للشاعر علي الطائي(1) إلى تخليق (قصيدة أدائية) قائمة على أداء شعري إبتكاري تتحقّق فيه(**قوة المعنى**) بين المباشرة والعمق بصيغة شعرية مغايرة لآلية الشعري القائم وفق ثلاث نقاط:

- تستفيد من الحالة الشعرية للفعل اليومي والحياتي.
- تعتمد الأداء اللغوي الشعري الحر.
- لا تخضع لشكل ثابت ومضامين شعرية شائعة.

ولم تكتف القصيدة الأدائية بالنسق الادائي لتمركز الذات الشعرية، وانما تسعى إلى ان تجعل من الأداء - نواة شعرية لـ(قصيدة عربية جديدة) تتمظهر في الخروج على قوانين **(القصيدة العمودية)**و**(قصيدةالتفعيلة)**و**(قصيدة الظل الملازمة لقصيدة التفعيلة)** بزحزحة الانبناء اللغوي، وشواهد النحو، وقواعد النظم، وانماط الوزن.

ويبدو ان البيان بصيغتة المقدّمة - خلاصة مقذاف لموقف شعري (قَضوي) يقترح إتجاهاً جديداً للشعرية العربية، وكأن الشعر العربي إنتهى مع **(نظام التفعيلة)** عند طريق مسدود !!

وان القصيدة الأدائية هي بديل مقترح لطريق جديد للشاعر العربي.

اذن كيف تمفصل البيان لسانياً، وكيف تمازج الأداء شعرياً؟ خاصة وان المسافة بين البيان بصيغته المفهومية، والأداء بصيغته الشعرية: مسافة منغّمة بالتلاقي والتقاطع اللساني والشعري.

- **الصيغة المقدمة للبيان**

تتجوهر الصيغة المقدّمة للبيان في استراتيجية مفهومية تقوم بتفكيك أواليات الشعرية العربية من جهة، وتؤسس لمنظومة ادائية - شعرية من جهة ثانية، ومن هذا المنظور تنزع شعرية الأداء إلى تحقيق حيازة شعرية مؤسسة على قصيدة نص (الاسابيع الجافة والاخرى الممطرة)بوصفها نواة مركزية يتجه اليها السهم الشعري بحركة أدائية.

اذن قصيدة (الاسابيع الجافة والاخرى الممطرة) انموذجاً للنص الأدائي، خاصة وان البيان في صيغة المفهومية يبتدئ من حيث ينتهي بالنص كمركز ادائي لمدار شعرية البيان.

كذلك تتجوهر الكيفية البيانية للقصيدة الأدائية في امكانية الامساك بالمعنى كمضمون يُعنى باللغة ضمناً، وكأن اللغة بالنسبة إلى معيار الشعرية ليست جديدة من حيث الذائقة

الشعرية، وليست سلفية من حيث الذاكرة الشعرية، فهي مواضعة مغايرة في كيفية استخدام اللغة بوصفها وسيلة للتخليق والاكتشاف الشعري،خاصة وان (**الشكل الشعري**) فيالصيغة المقدمة (**أداء للمعنى**) فبل ان يكون (هندسة للمعنى) أي ان الشكل لا يتجلّى في مستوى اللغة، وانما في مستوى المعنى كأداء ذي شكل قصدي، ولكن (هناك سر اللغة، وهو ماتبلغّه اللغة أو الشئ الذي تبلِّغه، فهي تبلِّغ شيئاً عن الكينونة)(2) لهذا يتخذ (الأداء) من (قوة المعنى) شكلاً شعرياً متغيراً بتغيّر المعنى، ولكنه يقترن بـ(**خضخضة**) أدائية ثنائية من جهة، فهو مَن يقترن بالوجه المنظور للحرية (**حرية الامة**) كقضية انسانية، ومن جهة ثانية يقترن بالوجه المحسوسللحرية (**حريةاللغة**) كقضية جمالية.

وإن كان الموقف" القضوي" للبيان الشعري يتجه إلى المؤالفة بين القضية القومية والقضية الجمالية، فإن هذه المؤالفة تفتح المجال الحيوي لحركة السهم الشعري في أن تتجه إلى الاستفادة من الحالة الشعرية، والذائقة الشعرية، والذاكرة الشعرية ـ كأبنية أدائية ذات أصداء شعرية وسيطة.

إذاً عمل اللغة يتجلّى في (**قوة المعنى**) أكثر مما يتجلّى في (**قوة الشكل**) فاللغة(مركز أدائي ابتكاري حر) لا تنتج المعنى وانما تقوم بانجاز وظيفته الدلالية من الوضوح إلى العمق.

ولئن كان المعنى أداءاً ذا شكل مقصود في أدائه، فأن (عمل اللغة المطلقة الّحرة) يتمثل في الكيفية التي يؤدي بها الأداء الشعري قوة المعنى، وبذا فأن تحريك اللغة في بُعد دلالي حر بصيغ مكررة(متقاطعة - متبادلة) أدائياً - يؤدي إلى تحريك المعنى نفسه من سياق إلى آخر مغاير له، ومن هذا الوسط الدلالي المتحرك يستمد المعنى أداءه الشعري.

وبذا يتجه الأداء الشعري إلى الجمع بين نقيضين في صيغة شعرية واحدة:

وضوح في المعنى(تقاطع – تبادل) عمق في الدلالة

من هنا يتشوّف البيان الشعري امكانية جديدة للكتابة الشعرية خارج الانتظام الوزني بصيغة شعرية مغايرة لآلية النثيرة الشعرية، وهي صيغة مؤسسة على تنوع مستويات التكرار، والحوار، والاصوات، وفق نظام يستدعي فيه الشعر حالة الفعل اليوميوالحياتي بإستثمار معكوس الإحالة إلى اللغة، وتوظيف ما ينطوي عليه من طاقة شعرية مخزونة لإنجاز المعنى بانجاز وظيفته الدلالية.

ولكن ما يجعل الصيغة المقدّمة للبيان عبارة عن مشروع جدالي للشعرية العربية كونه يبني استراتيجيته المفهومية على

إختراق نظام بنية التفعيلة بتفعيل البنية الايقاعية المشابهة للتكتلات الايقاعية القائمة على التوازي والتكرار والتناسب في شعرية النثر عند أنسي الحاج وأدونيس والماغوط خاصة، ولكنه يفترق عنها باسقاط " موسيقى الشعر " (3) لكسر حدة ونمطية التطريبالموسيقي، وتفتيت كثافة الجو الشعري بحركة دلالية- إيقاعية متبادلة، خاصة وان التطريب الموسيقى وكذلك التنميطالعروضي يؤديان إلى

تمتيع الاسماع، وتخدير الحواس، وتضليل الانتباه، وتعطيل القدرات الشعرية (من ذائقة إلى ذاكرة إلى مخيلة شعرية).

إذاً الأداء يتخطّى الوزن والموسيقى، ويستمد شعريته الادائية من توتر النص وتكتلاته الدلالية - الايقاعية.

وتتجوهر الخاصية الجمالية لقصيدة - نص(الاسابيع الجافة والاخرى الممطرة) في خاصية الاداء الشعري بوصفه (نواة مركزية) مبأرة تبئيراً شعرياً، غير ان (الخاصية الجمالية للنصلاتمتلك بالضرورة أسَّ الجوابالصريح أوالمضمَر)(4) لأن النص مركب تركيبة لغوية - أدائية، لهذا فهو يؤدي شعريته الادائية بتفوّه شعري لا قِوام للشكل فيه غير (أداء المعنى) الذي يستمد من عمل اللغة المطلقة الحرّة مستويات جمالية متنوعة بالحركة والتوتر الدلالي والايقاعي.

وقبل تحديد المسافة بين البيان بصيغته المفهومية، والنص الأدائي بصيغته الشعرية، تقتضي الضرورة المنهاجية - استبيان الاشارات المفصلية الأداتية التالية :

1- ان الأداء خلاصة رد فعل على الغنائية بصيغة الارتداد عنها والتجاوز لها، لأنه (أي الأداء) مرحلة متقدمة عليها.

2- ان قصيدة - نص(الاسابيع الجافة والاخرى الممطرة)مركبة بصيغة قائمة على استحداث عنصر الصدمة الشعرية، وما ينتج عنه من إرتداد واندفاع يتجه إلى خلخلة وعي القارئ بالمباشرة التي يتمظهر بها سطح النص، والعمق الذي يتمعنى به باطن النص.

3- ان حركة السهم الشعري في (الاسابيع الجافة...) كقصيدة نص تتجه إلى شكل لا قِوام له غير (قوة المعنى الادائي المخفي والمتجلّي) عبر لعبة شعرية - نثرية ذات أداء مفرد ومزدوج، ومن أهم عناصر الشد الادائي فيها:

التقاطع الأدائي بين القصدية والسردية والشعرية، وكذلك التبادل الأدائي بين المباشرة والعمق / الدلالة والايقاع.

إذاً تمعين القراءة في (**قصيدة - النص**) واعادة كتابة المقروء من جديد : عبارة عن مساءلة نصيّة - هل قوة المعنى الناجم عن الاداء الشعري مركب تركيبة لغوية لا شعورية أم مركب تركيبة أدائية مقصودة ؟.

ولان النص مركب من أداء مفرد ومزدوج، ولأن لغة النص كائن مخلوق قلِق غير مستقر، ولأن هذه اللغة واسطة للتعبير وكينونة للتخليق الشعري، فأن حركة السهم الشعري للأداء تتجه نحو هدف دلالي متحرّك من المباشرة إلى العمق، ولهذا فان اتجاه القصيدة الأدائية عملية إكتشاف تحتمل التأويل أكثر من التفسير، خاصة وان النص يجمع بين شيئين متناقضين، وهو قابل لمستويين من التفسير والتأويل (التفسير يعني إبراز البنية.. أي مجموع علاقات الترابط العميقةالتي تؤسس الهيكل الستاتيكي للنص. اما التأويل فيعني السير في الطريق الفكري الذي يفتحة النص، أي الاتجاه نحو ما يضيئه النص ويشرف عليه).(5)

الهيكل الستاتيكي للنص

يقوم مقطع رقم واحد على تقطيع الحركة الزمنية والمكانية بتقطيع الحركة الدلالية والايقاعية بصيغ أدائية مكررة لانتاج مستويات من الأداء الشعري وفق النقاط الآتية :

- يتكرّر حرفا الـ(في) المجازية والـ (واو) العاطفة (في السبت والأحد) - (والاثنين والثلاثاء) - (في الاربعاء والخميس والجمعة)، وبهذا التكرار يتعالق الظرفبالمظروف بالنسبة التعليقية، والأول والآخر بالتابعية، فتحجر الكلمات بعضها بعض بنسق ناتج ومنتج لمستويات دلالية - إيقاعية يتقاطع فيها ويلتقي الصوت مع المعنى.

- استعمال فعل (ذهبتُ) متمثلاً بـ (تاء الفاعل) للدلالة على انتقال الراوي من موقعه بحركة قاطعة لسياق التسلسل الزمني في مواضع معينة (في السبت والأحد ذهبت والاثنين والثلاثاء...) كإشارة إلى حركة في زمن الماضي .

- تكرار توكيدي لتقوية المعنى وتوكيده بجملة فعلية مكرّرة تبتدئ بفعل حركي عضلي، غير أنها مقطوعة بالتقديم والتأخير لتغيير (الرتبة) بصيغة مخالفة لترتيبها النحوي، وهنا تؤدي الجمل المكرّرة - المغايرة للترتيب النحوي إلى تقطيع نمطية الايقاع الواحدِ للجملة الشعرية بنسق أدائي مغاير (طرقتُ فوق الباب أولاً، طرقت فوق الباب ثانياً، وثالثاً طرقت فوق الباب).

- تكرار جملة ملازمة لمقطع (1،2،3،4) بصيغ متماثلة - متغايرة :

وشاهدي أن التين بقي معي

شاهدي أن البرتقال لم يبق معي

- تكرار عبارات مختلفة لإعادة واستعادة قوة المعنى بانساق متدرجة متناوبة (تأكدتُ من النوافذ كما أتأكد من سلامة بضاعة / ودرت حول الدار مرات فلم أجد أحداً / لم أر أحداً / لم أسمع أحداً).

ويقوم مقطع رقم اثنين على تنادي الأضداد بأنساق استفهامية.. لتنويع مستويات الأداء في الوصول إلى المعنى (يا عصام، يا مَن في الداخل، اخرج ليْ، هكذا صحت، هل أحد في الداخل؟ ألم يخرج أحد - ألم يَعُدْ أحد؟/ لاأحد رأيت/ لم أسمع أحد/ لم يرد علي أحد/ وبقي التين معي).

ويقوم مقطع رقم ثلاثة على التكرار باشتغال آلية التذكّر لتكرار المعنى بصيغة إستعادة الزمان بالانفصال عن المكان أو الايحاء به كحاضنة غائبة وفق جمل قائمة على تقطيع حركة الأداء بسياق غير نمطي من التكرار (السبت الماضي، وبعده الأحد، وكذلك الثلاثاء...) و (شاهدي أن البرتقال لم يزل معي) غير أن الجملة (لم أسمع أحداً) هي العنصر المكرر في مقطعي رقم واحد واثنين، أما جملة (لم يرد عليّ أحد) فهي عنصر مكرّر آخر في مقطع رقم اثنين.

ويقوم مقطع رقم أربعة على التكرار العكسي لخطية الزمن المتدرجة في مقطع رقم ثلاثة (في الجمعة لم أر أحداً، وقبلها الخميس وقبلها الأربعاء والثلاثاء، والاثنين والأحد والسبت)

لتجزئة الحركة الأدائية (الإيقاعية - الدلالية) بسياقات ظرفية (مكانية - زمانية).

ونتبيّن في هذا المقطع نوع الأداء المفرد المزدوج (صدقني لم أر خلالها أحداً، لاعصاماً ولا أخ عصام) ونتبين أيضاً في هذا المقطع إمكانيات السرد كخاصية من خوّاص الأداء الشعري لقصيدة النص الأدائية (كخشبها صماء، والستائر مسدلة على لا شيء، وبالرغم من التهيؤ الذي أوحى لي بأنني رأيت أحداً، هناك وراءنا، غير أنني لم أر أحداً بعينه. ولم يرد عليَّ أحد/ فعلاً التين والبرتقال.../ وفارغة سلالنا كما ترى/...).

ولأن مقطع رقم خمسة (بؤرة مجازية) لنوى دلالية - إيقاعية، فإن المعنى فيه ضائع من خلل المقاطع الأربعة، ولكنه مكتشف من جديد عبر هذه اللعبة في البحث عن حقيقة تفرض اليقين (تأكدت تماماً من إخلاصي، يكفي هذا، وإني أنصح بالبحث عن أمر آخر أجدى/ قناعتي ورقة كورتها ورميت بها إلى النهر الذي سنعبره جميعاً، لا أحد بهذا الاسم ظل ينتظرنا هنا، بعد كل هذه السنين الطِوال).

لقد أراد النص في مقطع رقم خمسة أن يخرج بالقارئ من قصدية شعرية صارمة، ويدخل به في سخرية شعرية لاذعة.

إذاً شعرية الأداء تنبثق من بؤرة شعرية ذات مركز أدائي قائم على إمكانية تقديم المعنى بأنساق أدائية متنوّعة من

التكرار، لأن التكرار فيها يقوم بوظيفة دلالية إيقاعية لتوكيد المعنى المراد والمبالغة فيه.

تمفصل السردية وتمازج الشعرية

يتمفصل النص سردياً ويتمازج شعرياً بحركة أدائية تتجه إلى إحداث [خضخضة] إيقاعية و [خصخصة] دلالية تتمظهر ومن ثم تتمعنى في التكرار القائم على التشاكل اللفظي والتباين المعنوي كبؤرة لنوى دلالية وإيقاعية تتفاعل فيها السردية والشعرية لإنتاج أشياء لاعلامات، ومدركات لا صوراً، فالكلمات هنا تتحرّر من وظائفها المرجعية، ولم تعد مجرد انعكاسات مباشرة للأشياء، بل هي شحنات لغوية خفيّة تتجلّى في معاني متحركة وفق سياقات اسلوبية متبادلة، خاصة وإن الجمل الشعرية مبنية على افتراضات بشرية ومشتقة من مظاهر مكانية وزمانية.

ولأن مدلول الجملة الشعرية مركب تركيبة مباشرة، فهي توحي للقارئ وكأنها لا تعني شيئاً أو تعني شيئاً ثم تأخذه منه، لهذا فأن مقطع رقم خمسة يهدّم ما شيّدته المقاطع الأربعة من أنساق ذات جمل أدائية - شعرية تعني شيئاً مباشراً (غير أن الجمل لا تعني أي شيء أبداً، ولا تعني الشئ نفسه دائماً، بل لها المعنى الذي يضفيه عليها الظرف الذي تنطق به).(6)

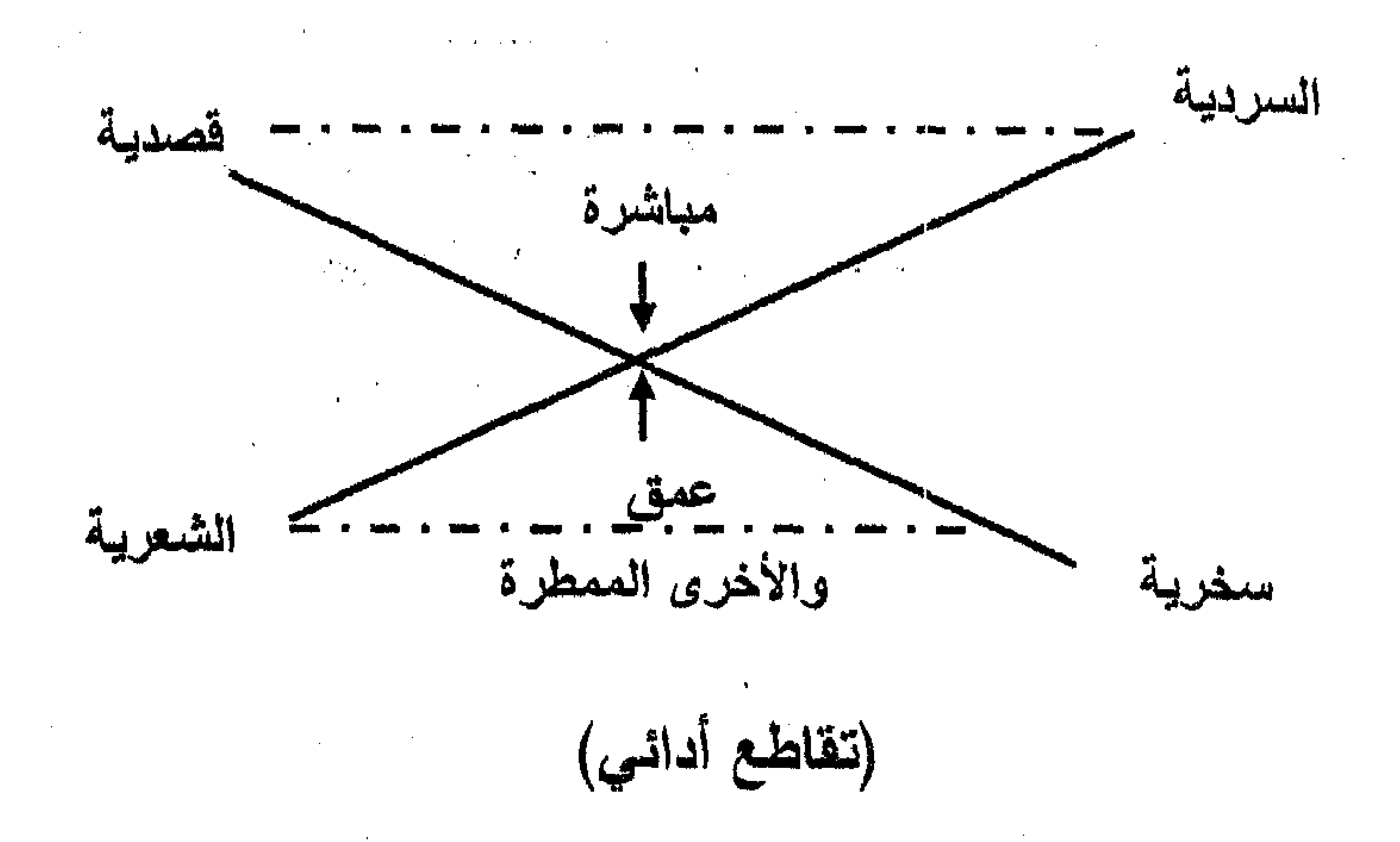
إذاً المعنى يتجلّى بصيغة مباشرة، ولكنه يعني شيئاً مضمراً ويتجلّى أيضاً بصفة غير مباشرة، ولكنه يعني شيئاً صريحاً، ولهذا فإن شعرية الأداء تَعِدُ القارئ بفعل تمفصل السردية وتمازج الشعرية - بإفضاء شعري مباشر إلى المعنى، ولكنها لا تفضي به إلى ذلك، بل تفضي به الصيغة المباشرة إلى شيء آخر، وهنا تتحقق فكرة العبور الدلالي من الوقائع الحياتية الطوطمية إلى الوقائع اليومية، وبالعكس هناك صيغ أدائية - شعرية صادمة، حيث يذوب فيها المعنى داخل فعل المباشرة، وتذوب المباشرة داخل فعل الإحالة عبر خطوط متقاطعة بوقائع يومية وحياتية عادية، غير أنها تستمد القدرة على التحوّل الشعريّ من كونها وقائع مهملة ومطموسة في قاع الذاكرة الشعرية إلى رموز وحيوات شعرية مشحونة بشفرات لغوية سرية.

ويمكن تحديد اتجاه حركة السهم الشعري بأنساقه الأدائية (الدلالية الإيقاعية) المتبادلة في قصيدة نص (الأسابيع الجافة والأخرى الممطرة) بترسيم الحدود المتداخلة بين تمفصل السردية وتمازج الشعرية بصيغتين منفصلتين:

أ- تمفصل السردية

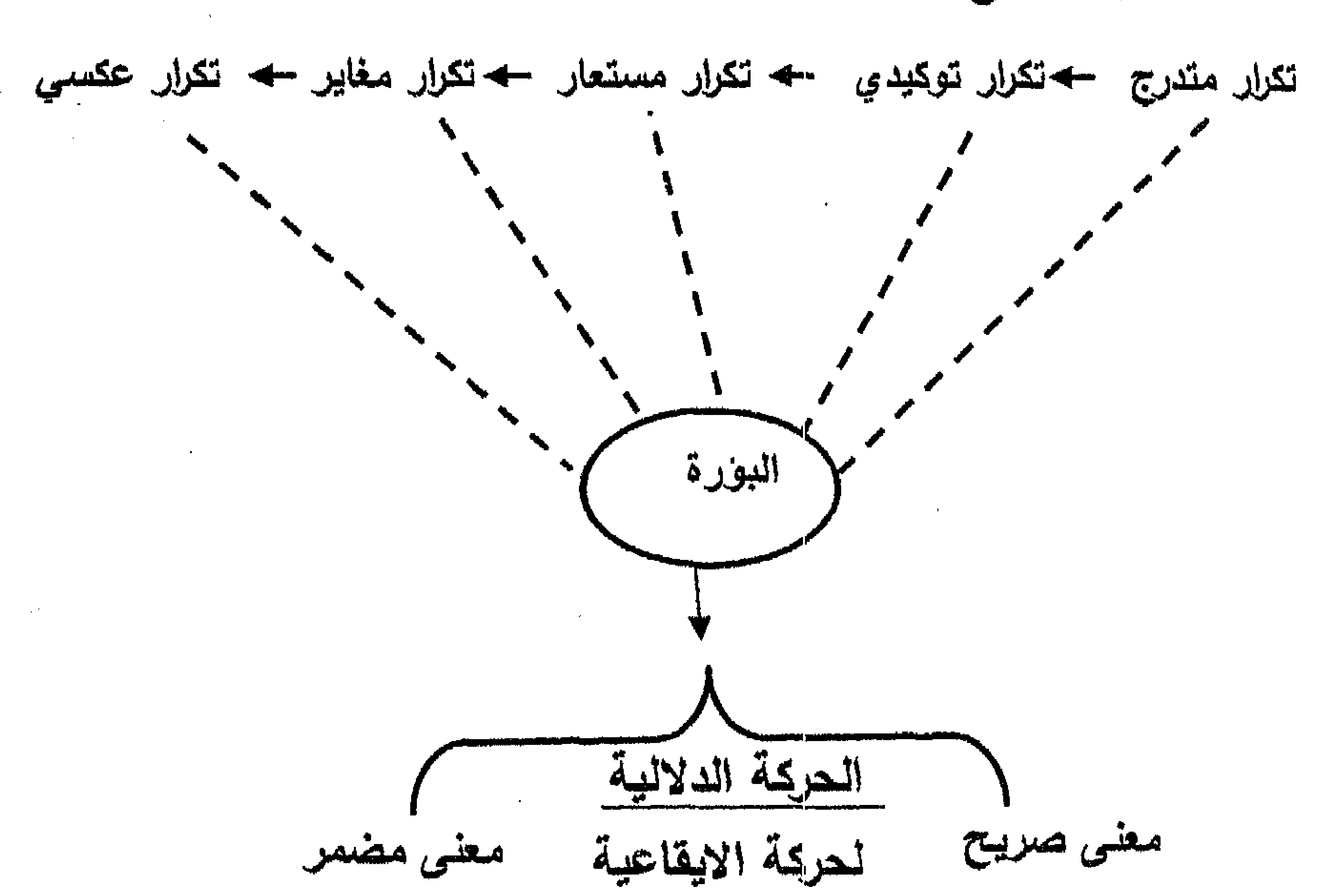
(تلاقي أدائي)

الأسابيع الجافة



(تقاطع أدائي)

ب-تمازج الشعرية



إذن حركة السهم الشعري لنص القصيدة الأدائية تتجه إلى تحقيق حيازة شعرية جديدة خارج حدود آلية السائد الشعري بصيغة الانبثاق من الشعرية العربية القائمة، والعودة إليها بشعرية مغايرة، غير أن هذه المغايرة الشعرية في عمل اللغة المطلقة الحرة (كمركز أدائي ابتكاري) يرتبط بإمكانية اشتغال الذاكرة الشعرية بخطيات وخطوط آنية ومعاصرة وتاريخية، وامكانية إستحداث حركة دلالية وإيقاعية متبادلة خارج الانتظام الوزني والموسيقي، وإمكانية ابتكار شكل حر غير ثابت لا قوام له غير بنيته الادائية، وهذه المغايرة خلاصة مواضعة تجريبية تسعى إلى الجمع بين المباشرة والعمق في أداء المعنى بصيغة مغايرة في قول الشعر وفق أداء شعري جديد.

إحالات

(1) بيان بصيغة مقدمة/ مجلة الاداب البيروتية/ العدد (7-8) تموز- آب 1995.

(2) بول ريكور/ إشكالية ثنائية المعنى بوصفها إشكالية هرمنطقية وبوصفها إشكالية سيمانطيقية/ تر:فريال جبوري غزول / مجلة ألف/ العدد السادس/ ربيع 1986 - الجامعة الأمريكية - القاهرة / ص151.

(3) في دراستنا: الإيقاع النفسي في الشعر العربي/ المنشورة في مجلة الأقلام العراقية/ العدد الخامس/ مايس 1985/ توصلنا بعد الملاحظة والمعاينة إلى ضرورة إسقاط مصطلح (موسيقى الشعر) ليس لأنه (مصطلح مُضلّل) بل لأنه لا يصلح للتحليل النفسي للعروض، وبخاصة أنه يقودنا إلى أقيسة غير وثيقة الصلة بطبيعة التفعيلات العروضية على الرغم من (أن الوزن في الشعر يماثل الإيقاع في الموسيقى).

(4) هانز روبرت جوس/ علم التأويل الادبي حدوده ومهماته/ تر: د. بسام بركة/ مجلة العرب والفكر العالمي/ العدد الثالث/ صيف 1988/ ص59.

(5) بول ريكور/ النص والتأويل/ تر: منصف عبد الحق/ مجلة العرب والفكر العالمي/ المصدر نفسه/ ص50.

(6) وليم راي/ المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية/ تر: د. يوئيل يوسف عزيز/ دار المأمون للترجمة والنشر/ بغداد - ط1 / 1987 / ص184.

أطروحة الكتابة في الشعرية العراقية
و(جماليات الخروج على سياق القصيدة) *

تتبني هذه الورقة على فرضية - اضمحلال قصيدة النثر، وهبوط اللغة إلى مجرد نثر مبتذل، الأمر الذي يجعل الخروج عليها بنسق جديد من الكتابة أمراً واقعاً لامحالة .

وبداهة أن يؤدي التصادم السياقي الناتج عن جدل الاشكال وصراع الاجناس، إلى الخروج على سلطة النموذج، والتوجّه بقوة الاختلاف معه، في التأسيس لجماليات جديدة من الرؤية والمجاز والتخييل .

ومن هذا المنطلق - فإن هذه الورقة تتبنى الكتابة بوصفها أطروحة جديدة في الشعرية العراقية .

وعلى الرغم من تراجع قصيدة النثر، فهي لاتزال تحتفظ بسلطة النموذج ورمزيته المرجعية .

إذاً لابد من توجيه انتباه المتلقي، إلى أن (تداخل الشعر مع النثر) يشكل مرحلة انتقالية في البحث عن لحظة شعرية جديدة، وخاصة بعد أن مهّدت لها بيانات ودعوات للخروج على نموذج القصيدة ورمزيته المرجعية، وفي مقدمتها:

- بيانَ الحداثة - لأدونيس .
- بيان الكتابة - لمحمد بنيس .
- موت الكورس - لأمين صالح وقاسم حداد .
- قصيدة الكتلة - لفاضل العزاوي .

إن (الكتابة شعراً) أطروحة، تستدعي على وفق قوانينها الداخلية الخروج على شكل القصيدة وبنائها الدالين على المنجز الشفاهي بجماليات جديدة (كما سنرى ذلك في سياق لاحق)، وخاصة أنها نتاج نسق معرفي يتوجّه لقارئ منتج جديد، يشارك في إنتاج سيرورة الدوال .

إن الكتابة "إنشاء، والإنشاء ليس صفة من خارج الكتابة الشعرية، وإنما هي صفة أيضاً من داخل : أنْ تُنشئ؛ هو أن تكتب نصاً تتحقق في بنيته مجموعة من الخصائص تميّزه عن الكتابة العادية، وتضفي عليه خصوصية الكتابة الفنية ـ الشعرية ". (1)

وتسمح هذه الكتابة من حيث النظر إلى الشعر بوصفه سيرورة لإنتاج الدوال، وتسمح أيضاً بالخروج من دائرة التجنيس التقليدي، الأمر الذي يجعل مفهوم الكتابة كتلة مركبة من جماليات الشكل والدلالة والنسيج؛ وبالتالي تسمح بطرح مفهوم الكتابة من حيث هو بديل عن مفهوم القصيدة.

وبذا فالكتابة في هذه الحال؛ سيرورة منتجة لدوال قائمة على انتهاك المدلولات، لأنها ترفض كل ثبات، وكل امتلاء بالمعنى، لهذا لا تتحدّد بجنس معين أو أي قانون خارج قوانين عمل الكتابة .

إذاً الكتابة انتقال من القصيدة إلى الكتابة، حيث يتحاور فيها المجاز والتخييل مع الإنشاء والتعبير، لأنها "شعر تُصبح فيه القصيدة كتابة " (2) .

وتتشكل هذه الكتابة من قوانين داخلية، تنتج بدورها علاقات ناظمة بين أشكالها ورؤاها، على نحو صادم لذائقة القارئ، الذي اعتاد أن يقرأ قصيدة النثر السائدة، وذلك بفعل شكل الكتابة الذي يتحوّل إلى جوهر ينقض شكل القصيدة (3) .

من هنا آثرنا تصنيف جماليات هذه الكتابة المركبة تركيبة طباقية من حيث الشكل والدلالة والنسيج إلى ثلاث بنى لأغراض المعاينة النصّية:

●بنية الدائرة:

وهي كتابة مدوّرة على وفق سياق تعبيري، قائمة على الانزلاق المستمر للدوال، ويمكن التمثيل لها بكتابة "مَنْ الضاحك في المرآة؟" لجبار الكوّاز . (4)

ولعل جبار الكوّاز أوّل مَنْ تلقف شفرات الكتابة شعراً بوعي مستوعب لجماليات الخروج على سياق القصيدة، وانتهاك قوانين عملها الداخلية بقوانين عمل جديدة، إبتداءً من (ورقة الحلة) وحتى (مَنْ الضاحك في المرآة ؟) مروراً بـ (الكتابة في زمن أعمى/ ماتبقى لعطيل/ أسلاك شائكة/ سرير بروكوست/ أيام آدم)، وكأنه انتقل كلياً من القصيدة إلى الكتابة.

تتألف كتابة "مَن الضاحك في المرآة؟" من بُنية مركبة من (سيرة الماء/ سيرة الهواء/ سيرة التراب/ سيرة النار)، وبداهة أن تستدعي هذه السيرة الرباعية إلى ذهن المتلقي - عناصر الطبيعة الأربعة (الماء والهواء والتراب والنار)، وكل سيرة من هذه السير مؤطرة بإطار "مغلق/ مستقل" عن الأخرى، وكل إطار يقترن بحاشيتين عموديتين، إلى يمين الكتابة ويسارها، وكل حاشية مؤلّفة من كلمات تحاكي الحاشية الموازية/ المقابلة لها بالتكرار إلى أعلى من أسفل .

تبتدئ (سيرة الهواء) بفعل الكينونة (كان) بدلالة (المطر/ الماء) حيث (لاحياة إلاّ به)، كبؤرة تنبثق منها (الدوال) لإركام نواة المكان (محلة المهدية في الحلة) بطريقة التدوير الكلي المنزوع من التفعيلة. ويشكل (الماء) مركز مدار(سيرة الهواء) على نحو مفارق لعتبة العنوان، وعلى يمين هذه السيرة ويسارها (كما قلنا) تتعامد حاشيتان تقطران بدلالات الموت الموازية للحياة بصيغة التقديم والتأخير .

وعلى نحو مفارق أيضاً لعتبة عنوان (سيرة الماء)، يشكل الهواء مركز مدار (سيرة الماء) بصيغة تنزاح فيها العلاقات السياقية بعلاقات استبدالية كجزء من لعبة الإغواء والإيهام والمكر الحميد لتضليل القارئ في الوصول إلى المعنى .

وفي (سيرة التراب) تتجلى حفريات الكتابة في (بكائيات ابن النما شمالاً/ رذات الجومر جنوباً/ عزفانيات السيد حيدر

شرقاً) ثم (مقبرة اليهود/ مشهد الشمس/ عبر سيرورة منتجة لعناصر الطبيعة الموازية لدوال الكينونة:

ـ "التراب الذي سرقه الهواء، الهواء الذي بللّه الماء، الماء الذي صار طيناً، الطين الذي صار حجراً، الحجر الذي استوى بالنار" .

ومن حاشيتي (سيرة التراب) المتوازيتين، تقطر دوال البدء من التراب والعودة إليه من جديد .

وتستند (سيرة النار) إلى حاشيتين تقطران بدلالات الماء المضادة لدلالات النار .

إن هذه السيرة المركبة من دوال الكينونة وعناصر الطبيعة الموازية لها، قائمة على التدوير الكلي لنواة المكان من الداخل، وتقطير الدوال الساندة له من اليسار واليمين .

إذاً نحن ازاء رؤية مرآوية، تتخلّق فيها الأسباب الموصولة بين الكينونات والدوال بدورة الحياة والموت في الطبيعة بسياق دائري .

●بنية المدوّنة :

وهي كتابة مركبة على وفق سياق سير- شعري، قائمة على تقطيع السرد إلى فقرات وجمل وشظايا، تنحل فيها الحبكة إلى زمنية سردية غير محكومة بالتسلسل المنطقي للزمن، ويمكن

التمثيل لها بكتابة "مدونة بريشة الخطيب البغدادي" لرعد فاضل (5) .

إن مدوّنات رعد فاضل (مدونةُ بريشة الخطيب البغدادي/ مدونة قطف الرؤوس/ مدونة ترويض الكتابة/ مدونة الطروس/ مدوّنة الشاعر- الراوية/ آخر الشعراء الرواة) تقوم الكتابة فيها بالخروج على القصيدة كلياً، وتشتغل فيها "تطريسات الكتابة " على نحو مغاير لـ "للحفريات الشعرية" لجبار الكوّاز، فإن كان الكوّاز استعار فيها التدوير الكلي المنزوع التفعيلة، واللعب على فضاء الورقة البصري، واستخدام اللغة المشقّرة بالدوال الحافة، فإن الكتابة في (مدوّنات) رعد فاضل ليست من جنس الخبر أو السيرة أو الرواية أو الواقعة أو الوثيقة؛ وانما هي مركب من كل ذلك، حيث تجري فيه اللغة بسيل مجنون من الوقائع التاريخية المخلوطة بالدوال المجازية، لهذا فالشعر في هذه (المدوّنات) لايؤرخ، وانما يشّذب التاريخ من الأكاذيب .

وعلى الرغم من نرجسية (أنا الشاعر) رعد فاضل بوصفه رائياً وراوياً ومروياً له، فإن هذه (الأنا) تمثل (القطب من الرَحى) .

في "مدوّنة بريشة الخطيب البغدادي" تشتغل كافة أنواع المجاز من تشبيه وتخييل، مما تنفتح الرؤيا بأفق أوسع ذي دلالات متوازية/ متقاطع

بين اليومي والأبدي/ الراهن والتاريخي، وعلى مرأى من (أنا الشاعر وامبراطوريته النرجسية) تجرى الوقائع المعاشة والمسكوت عنها في سياق متصل متداخل من سقوط الخلافة في بغداد، وسقوط بغداد تحت أقدام الفاتحين، وهم يدخلون بغداد! "دخول السيد على الجارية" :

- "... كأنه (وقد مسح عن عيني غبار الظلام) بزمر تدهم بيوت المال وأخرى تركب أكتاف المُتحف وتقطف رؤوس ملوك سومر وآشور وبابل... وكانت على اللقى والسيوف والتيجان تدوس/ والبغداديون كانوا في شغل مابين نهابين ومنهوبين ..." .

ويشكل الفعل (رأى) المركب من النظروالرؤيا مركز مدار المدونة في (تأوين) اللحظة الراهنة كواجهة أمامية، و (تحيين) اللحظة التاريخية كواجهة خلفية لسقوط بغداد، وذلك باستثمار الإحالة بالمعكوس :

- رأى المستكفي بالله ينثر على مواكب الفاتحين الذهب/ وهم يدخلون بغداد كالعادة على الظلام .

- رأى القائم بأمر الله منفياً في عانة .

- رأى بغداد، رأس عماً أبيض يقود عماً أسود، يجوس مدافن بغداد/ كرخها/ رصافتها ميدانها الكبير/ قصرها العباسي .

- رأى ورأى حتى رأى .

وثمة "هوامش على حافة المدّونة" تسعى إلى تصحيح طاقة الخطأ في التصحيف .

إذاً "تطريسات" رعد فاضل و "حفريات" جبار الكوّاز تطرح الكتابة بقوة التوجه نحو الاختلاف مع سياق القصيدة، والخروج عليها بجماليات جديدة من الإزاحة والبدل .

●بنية الانشطار :

وهي كتابة مركبة على وفق سياق أفقي، قائمة على تكسير الخط وزمنية السرد بنواة حوارية انشطارية، ينحل فيها الصوت إلى تعددية صوتية، ويمكن التمثيل لها بكتابة "القصائد عشناها.. لن نكتبها" لكاظم الحجاج .

في نصوص كاظم الحجاج "صلاة على ماتبقى/ حكاية وهب النصراني/ ما لايمتلكه الدكتاتور يمتلكه الشاعر/ للعلَم الأخير لون البستان/ عجوز يحب مدينته بالأمس" تشتغل الكتابة على البنية الانشطارية، التي تنفك بها الحبكة إلى بؤر حوارية تتشظى فيها الدلالات والشخصيات، ولكن من دون تفريط بتبئير المحكي شعرياً، لهذا فالتشظي الناجم عن

الانشطار ملموم بالشد والتماسك، ولكن ينبغي التمييز بين العادي الذي يشغل هذه الكتابة، وكأنه في غاية العادية، وبين المائية التي تمنح هذا العادي خاصية شعرية.

وإن كانت خالدة سعيد، قد أشارت (في المقدمة التي كتبتها لأعمال عباس بيضون) إلى "إن الشعر هو الحياة التي لم تعشها" (6) فإن كاظم الحجاج أشار أيضاً على نحو مفارق إلى أن "القصائد عشناها.. لن نكتبها" ! " (7)

ولكن هل "الشعر هو الحياة" ؟

وإن كان كذلك عند الحجاج كاظم وغير ذلك عند خالدة سعيد، فإن **الشعر كالسرد ضرب من الكذب الموثوق به، لأنه مجاز وتخييل وتشبيه .**

لهذا يتساءل كاظم الحجاج في "القصائد عشناها.. لن نكتبَها!" :

- هل نحن موجودون بالشعر؟ أم في الشعر؟ أم هو الموجود فينا؟

ومايعنيه الشاعر هنا - ليس الشعر المكتوب، وإنما "الشعر الذي يُعاش ويُرى ويُسمع" .

ثم يستدرك الشاعر : "ولكن نكتبه أحياناً، كي لاننساه.. أو نكتبه لمَن لم يعشه مثلنا أو معنا أو لم ينتبه إليه أصلاً" .

وقبل أن تتحول هذه الحوارية بين الشاعر والقارئ الضمني أو الافتراضي إلى بنية انشطارية، يرى الحجاج كاظم :

- "الشعر المكتوب جمال مسجون"

ولكنه ينقض الشفاهية بالكتابة:

- "الموناليزا .. شعر مكتوب بالألوان

عشتُ شعر "الموناليزا" قبل أنْ تُرسمَ

ولكن: هل هذا الكلام الذي تفوّه به كاظم الحجاج شعر؟ !

إني أشك في ذلك، ولكنني لا أشكّ في أننا إزاء شعر يخرق الشفاهية بالكتابة، رغم أن هذه الكتابة لا تتوسل المجاز والتخييل .

- "أنا رأيتُ في خيالي الشعر الحقيقي قبل أن يُرسمَ ويعلّق في متحف ..".

وفي مشهد ثانٍ يسأل الشاعر صديقه الكردي الأعمى (عبد الكريم محمد نادر) :

- "هل تحلم مثلنا ياعبد الكريم؟ !

لن أستطيع كتابة ابتسامته الحزينة، وهو يجيب:

- أنا لا أرى صوراً في أحلامي! أسمع أصواتاً فقط !!"

وما يعنينا من هذا الشعر المرئي والمكتوب: إنشطار البنية الحوارية، وكيف تمنح النثر زمنية سردية وتعددية صوتية، حتى تجعل القصيدة تتشكل بأفق الكتابة، وإن بدت غاية في العادية .

وفي ضوء ماتقدّم من فرضية وتوصيف ومعاينة نصيّة، يتبّين لنا - بأن الكتابة ليست مجرد شكل دال على جوهر ينقض شكل القصيدة فقط، وإنما هي نتاج نسق معرفي من ثقافة وفضاء وتاريخ، ينقض سياق القصيدة بالخروج عليها، على وفق نظام يتمأسس بجماليات جديدة، في تشغيل المفاصل المعطلة من إمكانات الكتابة الشعرية .

إحالات

(1) ينظر: ادونيس من مقدمة/ ديوان النثر العربي/ دار بدايات.

(2) ينظر : محمد بنيس / ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

(3) يحق لنا أن نعد "الكتابة" أطروحة جديدة موازية لقصيدة النثرمن حيث الراهن الشعري، كما أنها مرحلة انتقالية جديدة من الكتابة الشعرية، يمكن الاصطلاح عليها بـ "مابعد القصيدة "من حيث موقعها من السياق التاريخي لحركية الشعرالعربي .

(4) جبار الكواز/ من الضاحك في المرآة؟ جريدة الأديب الثقافية ع (167) في 14 / آيار / 2008 .

(5) رعد فاضل/ مخطوطة المحنة/ دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع/ ط 1/ دمشق / ص 159 .

(6) ينظر: المقدّمة التي كتبتها خالدة سعيد للاعمال الكاملة للشاعر عباس بيضون/ الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ بيروت .

(7) كاظم الحجاج/ جدارية النهرين/ تموز للطباعة والنشر والتوزيع/ دمشق / 2011 / ص 75 .

- ورقة مقدمة إلى الحلقة النقدية لمهرجان المربد الشعري التاسع - البصرة / 2012 .

قراءات - 2

شعراء ما بعد 2003
وجماليات اللامركزية الشعرية

لايمكن اختزال شعراء ما بعد 2003 إلى تشكيلة من قصائد مجتزئة من سياق شعري ينتمون إليه في تشكلاتهم الشخصية والمعرفية، ولكن يمكن مقاربة هذه القصائد التي لا تخلو من تمثلاتهم الشعرية بالملاحظة ـ والمعاينة النصّية .

وبغية فهم حركية هؤلاء الشعراء، والسياق الذي أحاط بهم، لابد من مستندات فهومية مستوعبة لنياتهم الذاتية وتوجهاتهم الشعرية، وخاصة الكيفية التي تشكّلت بها جماليات اللامركزية الشعرية ما بعد التغيير .

ومن هؤلاء الشعراء الذين ظهروا خلال السنوات العشر الأولى من الألفية الشعرية الثالثة :

حسام السراي/ ميثم الحربي/ زاهر موسى/ على محمود خضير/ علي وجيه/ صادق مجيل/ مؤيد الخفاجي/ عمر الجفال/ أحمد الهيتي/ وآخرون .

لقد تشكل هؤلاء الشعراء بصمت يحيط بهم وسط **انهيار سلطة النموذج، وتفكك النظام الأبوي بفعل التغيير الدراماتيكي في بلادنا والعالم**، مما أتاح لهم حرية الانعتاق، والتمركز حول ذواتهم الفردية باستقلالية شبه تامة، من دون حواضن آيديولوجية ومهيمنات أبوية .

وقد زحزحت جماليات اللامركزية الشعرية ثوابت المرجعية الشعرية؛ كزحزحة سلطة النموذج بالتمركز على الذات، وقداسة الرؤيا بالتفاصيل اليومية، واستبدال الآيديولوجيا

باليوتوبيا، واسترفاد المتخيّل باستثمار المجازات العابرة للغة، حتى لم يعد ثمة قانون معين يحكم القصيدة أو معيار يستتند إليه مصطلح (شعر)، لدرجة أصبحت القصيدة عند هؤلاء الشعراء تخضع في نموّها الشعري لتطور الشاعر نفسه، وبذا صارت شعرية القصيدة وكأنها مقطّعات مؤلفة من نصوص متجاورة أو قطع من نصوص مفكّكة.

ورغم أن هؤلاء الشعراء تشكّلوا لحظة الحمل بالتغيير المحمول بالتحوّلات المؤجلة، فإنهم ينزعون نحو العودة إلى الذات، ومحاولة تشكيل العالم من حولهم وفق تطلعات هذه الذات، ولكن الشاغل المركزي لنا :

هل هناك خصائص تخوصن بها هؤلاء الشعراء؟ أي يمعنى هل إجترحوا نمطاً جديداً من الكتابة الشعرية ؟

وإن كان غالبية هؤلاء الشعراء، قد أنزلوا اللغة من المتعالي إلى المتفاني مع هشاشة الواقع، فما درجة تماهي هذه اللغة عندهم مع دلالات الواقع الحافة من التشظي والتفكك والانشطار؟

ليست اللغة العادية مشكلة هؤلاء الشعراء وحدهم، وإنما هي نتاج اللحظة المعولمة، التي تحوّلت بها اللغة من وظيفتها البلاغية إلى أداة تواصلية يومية حياتية .

ولعل من أهم جماليات اللامركزية الشعرية :

اللّعبُ على الدال، والاحتفاء بتفاصيل الحياة اليومية، واستدعاء المتخيل الوطني، وشعرنة المحكي في اللغة، وقبل ذلك غياب الأبوّة والتحرر من الحاضنة الآيديولوجية .

ولكن جماليات هذه اللامركزية الشعرية اكثر تمثلاً لعناصر التشظي وتفتيت الواقعة الشعرية، بل والعبث والهذيان الشعري أحياناً، ولكن لا يمكن اعتبار هذه المحددات نهائية .

ونرى بان الروافد الفردية لهؤلاء الشعراء تلتقي في مصب الكائن المقموع الذي تحرّر توّاً، فوجد نفسه مهدداً بالخسارة والمحو والموت، فأتجه صوب المجهول في البحث عن ذاته، وهنا يعترف الشاعر حسام السراي بذلك :

"ها أنذا .. أفتش وافتش عن ذاتي في بؤبؤ مجهول" ينظر: مجلة (بيت) ع1 / صيف 2010 / ص 151

وإن كان علي محمود خضير لاخيار له سوى "خيار خاسر" ينظر: (الحالم يستيقظ)، فان حسام السراي، لا خيار له أيضاً سوى :

"هكذا نعيش .. هكذا نموت" مجلة (بيت) نفس المصدر

وإن كان السراي حسام مهدّد بالخطر، ويحتمي به في الوقت نفسه، فإنه أكثر اقرانه الشعراء تمثلاً للمصالحة مع الواقع ونقضها في آن، لهذا فهو ينشيء الصورة من الخارج وينقضها من الداخل، وبذا ينزع نحو اللعب على الدال، ولكن ما يميّز الدال عنده هو (الوطن) وليس الدال غير المقيد بالمدلول:

- "علبة ديمقراطية × عود ثقاب" ينظر (وحده التراب بقهقه)،
كما ان السراي أكثر الانوات استشعاراً للخطر وحجم الدمار:
- "كيف يمكن لقصيدة نكتبها أن تستوعب هذا الحجم من الخراب" ينظر: مجلة (بيت) نفس المصدر/ الصفحة نفسها.

لهذا تجمع قصيدته "بورتريه حياة يؤطره الجهل" بين نثرنة اللغة بصيغة التشظي الدال وتكثيف تفاصيل الحياة اليومية بحساسية أكثر إحساسية بالدلالات (المرئية واللامرئية) من الحافات الحادة من الواقع، لهذا نبصر في هذه القصيدة - الذات بصيغة الذوات تحت الإمحاء والإلغاء والأقصاء:

- لا نهاية كما لابداية هنا الممحاة ماضية في الإلغاء
والمحو أنبل الصفات وأيسرها
في تشابه صيروراتنا مع خط أقدارنا

ثم تنفك هذه الدلالات الحافة إلى دلالات مباشرة .

- صبية يهلّلون للسلاح قبل كوب حليب في الصباح.
- ودرس الوطنية يدوس المتبقي من نقاء التاريخ ومعنى التحرر.

ونوجه الانتباه إلى موقع الفعل (يدوس) من سياق الجملة، ليس بوصفه بؤرة تنبثق منها دلالات السحق القيمي، وإنما بوصفه قصداً يتخطى دلالات محموله التاريخي، لهذا:

-فالحياة ممنوحة لهباء يؤطره الجهل إذا احتال على الأجفان والقلوب وابتلاها بالدفن في قبابه وقد امتازت

شعرية حسام بكيفية اختراق تفاصيل الحياة اليومية بالعمق والمباشرة، وتلك سمة فرق وامتياز تنوء به هذه القصيدة .

ولكن علي محمود خضير، تلقف الشفرة المضمرة بشعرنة الأذى في كيفية تشكيل الدلالة الحافة من الموت ؛ في قصيدته "كأن لا ليل قبله" :

ـ كأن جماعة من الموتى أو الملائكة
ينتظرونه كي يأخذوه معهم
حيث لارجعة أبداً
ـ كل خطوة يمشيها في الممرات تستعجله ليسرع أكثر
أي مسافة تكفي لردم هذا الوحش واسكات فحيحه؟ ينظر: (الحالم يستيقظ)

أما في قصيدته "مشقة أن تعرف" ـ فقد أراد أن يقول مالم تقله القصيدة، حيث يتعالق حضور الشاعر مع لغة الغياب (غيابها هي) مما يتخضّب الحزن بسواد الليل، ومكابدة الأسى في زمن الفجيعة :

ـ البارحة
حينما خرجت من جسدي سالماً
رأيتك تركضين برداء أسود
ودمعة أخيرة
كان الليل خلفك على أتمّ سواده
والريح خلفك تنبح

- دربت وجهي على ابتسامة مقنعة

وصبر واضح المعنى

يطول مع الليل

في هذه القصيدة استنطاق لاوهاج الصمت المشحون بأوجاع الأسئلة لحظة الأجوبة المؤجّلة:

- سألتك:

كيف أسلمتِ ظهرك لسكين صدئه بيد الريح

ونزفت عمراً بمسراته

كيف أبدلت أقواسك الملّونة برماد الانتظار

وشطرت القلب كتفاحة

- سألتك كثيراً، لكنك لم تجيبي

هكذا ساعة بعد ساعة

أنفقت سواد الليل ساهمة كغصن ينسحق بمسامير واصدة

وإن كانت القصيدة عند علي محمود خضير تسترفد المتخّيل المنغّم بالمحكي إلى شعرية القصيدة، فإن القصيدة عند علي وجيه تستدعي الواقعي المؤنث بالمتخيل إلى شعرية القصيدة، وثمَة فرق بين مَن يحكي ومَن يتخيل؟

إن "أثواب" هذه القصيدة شفافة بدلالات مؤنثة :

- عرفها دمعة دمعة أمي التي تنمو أثوابها السُّود في الغرفة المجاورة [تبدل القماش بالقماش والأسود بالأسود

وإخوتها بالدمع وأبا بالذكريات وحين تضيق بها الغرفة تمتد أغصان بكائها نحو غرفتي]

وينشغل ميثم الحربي باللعب على الدال، ولكن من دون عبث مجاني بالمدلول :

- كما اعتادت التماثيل على التعب من التحديق في الأزمنة
حروب تمر وأخرى تأتي تصافح الميتين أنفسهم

لهذا فالدال عنده مقيد بالمدلول :

- تتسع الآن حسرتي عليهم
فأحضاني مبنية على الضم
أبكى وحدي

فيما أنا أسامر دنانهم الفارغة / ينظر : (اقول : آه.. فتكرر الكلاب نباحي) ص28 - 29.

ولكن في قصيدته "أساليب الهدوء المفاجئ"، تتشظى الناس والبنى والاشياء، فالعنوان يشير على نحو مفارق لـ "الهدوء المفاجئ" لحظة "الانفجار المفاجئ"، لدرجة يطال التشظي الشكل الفيزيائي للقصيدة، فقد تخلل بناء القصيدة : الفراغ المنقوط/ التنثير المقصود/ التشتيت الذهني - كدال على التشظي الناجم عن الانفجار :

- السيارة الواقفة .. تنفجر
الواحد .. يصير اثنين
بائعة الورد .. تتفتح

الموضوع الثاني في المقهى .. يتأجل
المفاتيح التي سقطت .. دار ودور
الذي اشترى ساعة .. يتعطل
الطفل الذي ركض .. ينكسر
- بلبل رعد عبد القادر يتعجب
غياب المثقف يطول.

ورغم ان ميثم الحربي وحسام السراي، وإلى حد ما أحمد الهيتي يلتقون في كيفية اللعب على الدال، وخاصة في العناوين التي اختاروها لكتبهم الشعرية كموجّهات قرائية بدرجة عالية من الانزياح عن معيار معين :

[أقول : آه ... فتكرّر الكلاب نباحي - لميثم الحربي/ وحده التراب يقهقه - لحسام السراي/ أضحك.. والغبار يكنس - لأحمد الهيتي].

ولكن لا يلبث أن ينكسر أفق الدال عندهم بتفاصيل الحياة اليومية، فأحمد الهيتي رغم أنه لم يكف عن العبث باللعب على الدال، فإنه مهيأ لأنه يكون شاعر قصيدة يومية بامتياز، ففي قصيدته "تهويمات العطش" يشتغل على تجزئة الفعل (أراد) إلى نصفين كدال على تشتت (الإرادة) أولاً، و دال على إرادة التغيير ثانياً :

- أرحياة مثقوبة ليخفي ماسيجيءاد
- أرسماء تنفث عجوماً للظهاري المتشابكة معناد

ـ أرتغيير اسماء المدن العابثة/ الاشخاص المزيفون/ الشوارع التي تختم اقدامنا كل يوم باللهات/ الصحف اللابسة للباروكات/ الشتائم المدسوسة تحت أضراس الخبيئة/ الفضائيات التي حققتحم أحلامنا بالسرطانات المؤجلةاد

وفي قصائد (البيت والعائلة/ الطبائع الاربعة العراقية/ مارأيكم/ فهرس للنسيان ..أو الذاكرة) لزاهر موسى ؛ يستعيد الشعر انفعاله بهدوء، وبهدوء ينسج تفاصيل الحياة اليومية، غير أن هذه التفاصيل تنزاح بقوة التخييل المخصّب بالدال المرئي، وخاصة تلك التفاصيل التي ينزاح فيها الدال المألوف ضمن إطار ما هو مألوف .

في قصيدة (البيت والعائلة) احتفاء واضح بالتفاصيل المؤنثة، ولكن هناك أكثر من دال ينبغي أن نتوقف عنده :

ـ هذا أبونا في الصوزة

يشعر بالملل من الموت

ولكن القصيدة لم تكتف باللامرئي من الدال، وإنما تقوم بأرضنة هذا الدال بصيغة المدلول الموازي له :

ـ أبونا لم يغادر الإطار منذ أن ولد

وحتى بعد أن مات وطنياً

ويشكل الاستفهام بنية مهيمنة، مثيرة للحيرة والشك والتساؤل، ليس لأن الشاعر لايملك سوى الأسئلة، وإنما لأن الاسئلة مقاصد محمولة، بل ومحمولات مقصودة .

ويمكن أن نلحظ ذلك في قصيدة "فهرس النسيان.. أو الذاكرة ":

- أي ذاكرة تعيدك إلى البيت قبل انتصاف القمر في جيبك؟

- أي نسيان يُسمِعك وساوس المغني وتقطّع الأوتار في جوفه؟

- أيها السكير.. النسيان في يدك .. ويدك في الفراغ ..

وتنزاح العلاقات في قصيدة "ملاءات صيفية مطرّزة بالأحمر" لصفاء خلف بصيغة الإزاحة والبدل :

- المشيئة هي الخوف من المشيّة

- أي تقاطع مرعب لصورة الاشتهاء

في مشيتي ومشيئته، بمشيته ومشيئتي

يتعانقان ..

وثمة التماعات صوفية وامضة مندغمة في لغة القصيدة، غير أنها لا تكشف عن تجلياتها الأشراقية بوضوح :

- يقول صاحب الألفية في لحظة اندماج صوفي بالغرام:

المشيئة هي الخوف من المشيئة

ثم ينكسر فيها الأفق الصوفي من خلال انكفاء الذات على ذاتها :

- أخاف أن يفاجئني وحيداً

يباغتني .. أخشى أن لا أكون وحيداً حين أموت

وإن كان علي محمود خضير، قد إسترفد المحكي في قصيدة "مشقة أن تعرف" بصيغة استنطاق مالم تقله القصيدة، فإن عمر الجفّال في قصيدته "عشاء لضيف الكائن"، جعل السرد يتحّرك من خلال حيوات اللغة بحساسية متوهجة بقوة التخييل :

ـ جرّبتَ يوماً ان تفتح الباب وتغلقه
تفتحه وتغلقه فقط، لتصطنع شخصاً !
ـ تفتح الباب، تدق عنق الجرس بإصبعك
ترحب بكل الصمت
ضيف ثقيل عليك، لايشرب من نبيذك ولا يفتح
أزرار قميصك

كما ان هذا المتخيل السردي قائم على كيفية بناء الوهم وهدمه في آن:

تفضّ الجلسة
لن تنام مجدداً
لن تنتظر ضيفاً
ـ أنت كائن رغم كونك
كائن ينتظر موتاً

إن جمالية هذه القصيدة لا تكمن في الكيفية التي استدرجنا فيها وأوهمنا بها بـ (الضيف)، ولا حتى في الكيفية التي كانت تتشكل فيها حيوات اللغة، وانما تكمن في شعرية الفراغ الذي

أثثته القصيدة بالضيف الكائن الوهمي في حضوره المطلق الذي منع عنا رؤيته بفعل قوة التخييل .

وفي قصيدة "أحلامك في مركب نوح" لصادق مجبل الموسوي، تتراءى لنا مائية الشعر متموجة بحساسية مرهفة في تشكيل الجملة الشعرية :

- يدري بان الماء يشرب وقته

- جَرحَ الظهيرة بانعطافة حلمه نحو النجوم العاريات

وظل يهذي كي يقبّل غيمة مرّت على أحلامه

- سكب النهار لكأس نوم ماشياً

ورأى هنا طيراً وساقية ترمّم ظله

ونوجّه انتباه المتلقي إلى أن هذه المقاربة لاتعنى بأحكام القيمة الوصفية والمعيارية، وانما تعنى بفهم جماليات اللامركزية الشعرية لشعراء ما بعد 2003 بقدر ماتعنى بالكيفيات التي صاغت جماليات هذه الشعرية .

ويبقى الشاغل المركزي لنا ولهم : هل تخوصنت جماليات هذه اللامركزية الشعرية بنمط جديد من الكتابة الشعرية ؟

ذلك هو الوجه الآخر من هذه المقاربة ؟

* ورقة مقدّمة إلى ملتقى قصيدة النثر الثاني في البصرة من 1 - 2 / آذار /2012 .

(نص النصوص)

إشكالية النسق الميتا ـ شعري *

تفهم هذه القراءة (نص النصوص) لرعد عبد القادر (1) بوصفه (إشكالية ميتا - شعرية مركبة من نصوص ميثولوجية ورسموية وطباعية)، ورغم أنه أجزاء مستلة من (جوائز السنة الكبيسة / 1993) فهو عمل مكتوب بحساسية جديدة تطرح على هذه القراءة - إشكالية - لامشكلة واحدة :

لمن ينتمي نسق النص : للمؤلف أم لمؤلفته الثقافية ؟

وإن كان النص إستخدم أقنعة كثيرة، فما طبيعة دلالة النسق؟ أهي صريحة أم مضمرة أم ليست صريحة ولا مضمرة ؟ ماهويته الإجناسية ؟ مانوع بنيته النصيّة ؟ من أين تبدأ أو تنتهي حدوده النثرية / الشعرية ؟ نص مفتوح هوأم نص مغلق ؟ مكتفي بذاته أم غير مكتف ؟ قائم على انفتاح دلالي أم انفتاح لغوي ؟ فضاء نصيهو أم نص فضائي لاشكل له ؟

إن الاستجابة الفعلية لقراءة هذا النص،تعني قبول هذه (القراءة) بالمخاطرة الناجمة عن نزع " طاقية الإخفاء "، لكشف ماينطوي عليه النسق من عيوب نسقية مخفيّة بتطريسات قائمة على كيفية إعادة إنتاج المقروء الثقافي بالمحو والكتابة، وخاصة أن النص مصنوع من كتابات مضاعفة نتيجة ثقافات متعددة، تدخل كلها أو بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة (2) .

نص النصوص : حدث التسمية

ترى هذه القراءة في (جوائز السنة الكبية / 1993) الذي اصطلح عليها رعد عبد القادر بـ (نص النصوص) إشكالية نصوص مركبة، لأن تسمية هذا العمل بـ" نص النصوص " تسمية تجلب إليه تصورات وافتراضات مسبقة، لاتلبث أن تتبدّد تدريجياً في ذهن القارئ، بعد الانتهاء مباشرة من قراءة العمل .

وبفرضية أولى -ليس (نص النصوص) بنية نصّية سامقة في هرم الأجناس الادبية، كما أنه ليس بنية نصيّة متدرّجة في الصعود إلى هرم نصوصي، بل هو (نصوص متداخلة) لاقوام لها .

ولتوسيع أفق هذه القراءة، نقول إن (نص النصوص) يستدعي إلى الذهن -انفتاح التسمية على مجموعة نصوص في (جامع نصي) هو (نص النصوص) كما أراد لها منشيء العمل، ولكن (جامع النص) في شعرية جيرارجينيت يستدعي إلى الذهن ويؤكد على التداخل النصي للأجناس وتحديداتها المتعلقة بالموضوع ... والصيغة، والشكل، وغيرها (2) .

وبفرضية ثانية - إن (نص النصوص) مرسلة شعرية - نثرية يومية مفتوحة وغير مغلقة، أي لاصلة لها بـ (نظام المخطوطة) كما أراد لها منشئ النص،لأنها قائمة على الانفتاح غير المشروط بقواعد أو قوانين أدبية معينة .

ورغم ان هذه القراءة مع أي طموح مشروع،فإن الطموح وحده لايكفي لتخليق طبقة أعلى في هرم البنى النصية / الإجناسية،لأن طموحاً كهذا بحاجة إلى فعل شعري مستوعب له ومتقدم عليه بإنجاز سيمائي دال عليه فعلاً .

وتلتقي هذه القراءة مع قراءة خالد علي مصطفى لـ (تنازع الاتجاهات المتعاكسة في السائر من الأيام) في فهم مايُقصد بـ (النص المفتوح) إذ (أن معظم قصائد النثر التي عرفناها بالأساس ونعرفها اليوم، تقوم على بناء تراكمي فسيفسائي بحجة مايسمى بـ (النص المفتوح) ولايقصد بـ (النص المفتوح، الانفتاح الدلالي بل " الانفتاح اللغوي " إن جاز التعبير) (3) وهذا ماينطبق تماماً على (نص النصوص) لرعد عبد القادر بوصفه النموذج الأكثر إركاماً فسيفسائياً .

وبفرضية ثالثة -إن (نص النصوص) أراد أن يبحث عن شعرية غير مألوفة لشكلانية التعبير بصيغة الجامع النصي أو النص الجامع، فانحرفت به الشكلانية التجميعية باتجاه

لاشكلانـي، مما إنقلببه البحث عن شعرية النثر غير المألوفة إلى شعرية هيلامية لاقِوام لها، وبهذا المعنى يشكل (نص النصوص) مواضعة تعبيرية لمتاهة فضائية، وبالتالي قام بتدمير شعرية الشكل من دون صيانة شعرية له.

نص النصوص : تداول السيماء

ترى هذه القراءة في (جوائز السنة الكبيسة) ان (نص النصوص) قائم على تداول سيمائي لعناصر ميثولوجية سابقة لآنيته الزمنية والتارخية .

وبفرضية أولى - كان علينا أن نبدأ بـ (أناشيد اسرافيل) لخزعل الماجدي (4) لأنه صدر عام 1984، أي قبل نشر (جوائزالسنة الكبيسة) في (نص النصوص) عام 1994 بعشر سنوات، وقد تضمن (أناشيد إسرافيل) ثمان إشارات في صفحته الاخيرة (5) وهذه الاشارات تشكل علامات متقدّمة لوعي سيمائي - ميثولوجي مبكّر لمصادر ثقافة أسرافيل الشاعر المعرفية ؛ وخاصة في الفقرتين [4، 5] إذ أشارت الفقرة الرابعة إلى (الأوفاق) التي إقترض منها رعد عبد القادر مشروع **[تحوير القصيدة إلى شكل هندسي]** كما سنرى ذلك فيما بعد، فالأوفاق : أشكال هندسية مربعة أومستطيلة أومثلثة موزّعة إلى أجزاء تُملأ حروفاً أو أعداداً،

وتمثل طقساً تعويذياً مكتوباً، أما الفقرة الخامسة، فقد أشارات إلى عالم سحري قديم يعتمد على مقابلة الحروف والأعداد، وعلى ضرب من الرياضيات المعقدة، وذلك لتشوّف المستقبل (قراءة الطوالع) ومعرفة ما تؤول إليه مصائر الافراد أو الجماعات أو الدول، وقد تنافذت تفاصيل هذه الفقرة في (نص النصوص) بدرجات متباينة من المقايسة، وخاصة (الطوالع الفلكية) كما سنرى ذلك في سياقنا اللاحق أيضاً.

إن أي تنصيص من تنصيصات (نص النصوص) مع هذه الاشارات لايخرج عن اطار الاستراق البصري، لأن هذه الاشارات تحوّلت إلى مفاتيح آلية للاشتغال على تلك الاشكال الهندسية والايقونات السحرية .

وبفرض ثانية - أن (إسرافيل / الشاعر) في أناشيده الميثولوجية - أدخل التشكّلات السيمائية بوصفها (علامات آيقونية) إلى الشعر، ولكنه لم يُدخِل الشعر إليها، لهذا يلاحظ القارئ : إن الأيقونات السيمائية تسبق القصائد الشعرية، وقد إتخذ إسرافيل منها - علامات شكلانية، بحيث بدت وكأنها معزولة عن البنى الدلالية، وكأن إسرافيل أراد لكل باب من أبواب أناشيده الميثولوجية التسعة عشر- أيقونة سيمائية تشغل صفحة كاملة، وتتألف هذه الصفحة من مستطيل تحت الباب المرقّم، وفيه عنوان الباب، ويليه مربع صغير يحمل علامة

في داخله، ثم مربع يحمل تضمينا بصيغة الاقتباس أو جملة شعرية أو عبارة أو كلمة واحدة من انشاء الشاعر نفسه .

أما أنساق (أناشيد إسرافيل) الشعرية، وليست النثرية - فقد إحتفظت بثوابتها الشكلانية، وأعني بها ثوابت البنى التعبيرية الدالّة على القصائد بوصفها أشكالاً شعرية، ورغم إنه لم يقم بتجريد الشعري من شعرية الشكل (**شكل القصيدة الدال**)، فإنه أدخل اللغة الشعرية في تعالق صيغي مع المعاني السيمائية (الرقى / الأدعية / التعاويذ / الطلاسم / التراتيل / الطقوس / الايقونات) وغيرها، وبذلك زحزح [إسرافيل / الماجدي] اللغة - بالميثالوجيا، وانعطف بها باتجاه ميثولوجي .

إذن (أناشيد أسرافيل) عمدت إلى تأطير القصيدة بالأيقونة السيمائية عام 1984 .

وبفرضية ثالثة -**تلقّف رعد عبد القادر من (أناشيد إسرافيل) مفاتيح الاشارات /العلامات / الرموز، فاشتغل على توسيع مدياتها المجازية والاستعارية دون أدنى توجّس من مخاطر تحريف البنى الشعرية بالبنى السيمائية، وتحريف البنى المنسوخة بالبنى الناسخة، لدرجة لم يكتف بتحريف اللغة بالمثولوجيا، وأنما قام بتحريف الشكل بالميثولوجيا، حتى انحرف به باتجاه لاشعري .**

وبغية البرهنة على صحة الفرضيات السابقة (حدث التسمية / تداول السيماء) تقتضي الضرورة ان تقوم هذه القراءة بمسح طوبوغرافي لطبيعة تضاريس(نص النصوص) الجغرافية .

نص النصوص : عيّنات طوبوغرافية

ماتنتجه القراءة وفق الفهم بوصفه تأويلاً هو - إستنطاق المقروء من تطريسات النص من خلال الإحالة إليه والتأسيس له .

أذن تنبني إستراتيجية هذه القراءة على إمكانية البرهنة على أن التناص الشعري - البصري في (نص النصوص / جوائز السنة / 1993) لرعد عبد القادر قائم على (إستراق بصري) تنسخ فيه الجمل الشعرية التجسيدات البصرية وفق مبدأ **(تحوير شكل القصيدة إلى شكل هندسي)** من جهة (6)، وقائم أيضاً على إستنساخ سيمائي ميثولوجي (أي نسخ السيماء الميثولوجية، ومسخ المعنى الناجم عنها، من جهة ثانية .

ولإعادة كتابة المقروء من (نص النصوص) إختارت هذه القراءة (عينات طوبوغرافية) معينة منه، بحيث تتمظهر فيها أوجه التناص بين ماهونثري - شعري وماهو بصري - تشكيلي، وتتمظهر فيها أوجه التناسخ بين ماهو شعري وماهو ميثولوجي .

وقبل قراءة هذه العيّنات بسياق متدرّج، سنبدأ بقراءة مانعدّه عينه دالّة على مفتاح (نص النصوص) وهي (سيمياء عين البومة) بوصفها علامة لغوية رابطة بين (نص) و(النصوص) لوجود مفهوم مصاغ سلفا لتزويج الشعر بالنثر وفق تزاوج الاضداد بين [الحرية والصرامة/ الفوضى والنظام] لتخليق (مائة نص مفتوح)، وهورقم محكوم بشعرنة التهويل، كما تقول لنا (سيماء عين البومة) ذاتها . أنظر : سيماء عين البومة/ ص36 .

أذن نحن ازاء تزاوج إجناسي يتخذ من فوضى النظام الشعري - النثري بنية إطارية له .

ومن هذه العّينة تبدأ هذه القراءة بمسح عينَات مقترحة من (مائة) نص مفتوح في (نص النصوص) وهي عيّنات ذات تقنيات (بصرية - تشكيلية - طباعة) متداخلة تخلو تماماً من علامات الوقف، والفواصل، والنقاط (7) وبغية عدم تشتيت ذهن القارئ بها، ستكتفي هذه القراءة بالاشارة إلى بعض هذه العينّات الطوبوغرافية - لإستحالة - نقل الفعل البصري لها إلى فعل تصويري على هذه الورقة ثانية، لهذا تفترض هذه القراءة بأن القارئ على بينّة منها :

* تذكرة في الشعر والسموم / ص5
* ملصق ميثولوجي على طعام الشاعر / ص 59
* مرآة الزوال / ص49

* صيدلية الساعة - الشعرية / ص28

* قطة الوجود / ص34

التناص / التناسخ

في ضوء تحديد مواقع هذه العيّنات الطوبوغرافية، توجّه هذه القراءة عناية القارئ إلى مستويين :

أ - التناص الشعري / الاستراق البصري

تفترض هذه القراءة -إن تعدّد تقنيات الرؤية البصرية تؤدي إلى تنوع مستويات الرؤيا الشعرية بتخليق صياغات جديدة لها، غير ان التقنيات البصرية في (نص النصوص) تمتص المستويات الشعرية، مما تنحل الخاصية الشعرية إلى خصيصة بصرية، وهذا يعني ان التناص يخرج بالنص من حدود التداخل / التفاعل / التلاقي / التقاطع / التذكّر / العابر النصي إلى حدود التناسخ / التماثل / التشابه التطابق النصي، أي يتحوّل التناص من تفاعل شعري إلى إستراق بصري .

ورغم أن لغة النص تشتغل في بعد آلي حر، فإن آلية الاشتغال هذه تتجمّد ضمن تقنيات بصرية تتحكم بها على إمتداد المساحة الطوبوغرافية للنص، ومن أهم هذه التقنيات

البصرية : خط الافق / المربع / المستطيل / الدائرة / الشكل البيضوي / مجزوء الدائرة / المساحة الظلية / المساحة البيضاء / ثم الكتابة بالرسم / الرسم بالكتابة .

يقول شاكر حسن آل سعيد (وما الكتابة عن طريق الرسم سوى إحكام التداخل بين (تقنيتين) الأولى تتعامل مع الذهن والتصور، وهي الكتابة والقراءة / والثانية تتعامل مع الإحساس البصري والانفعال، وهي الرسم بالألوان والخطوط والاشكال).(8)

هذه إحدى الصيغ الاستعارية لـ (نص النصوص) للكتابة بالرسم أو الرسم بالكتابة .

وإن كان آل سعيد إستبدل النصوص اللغوية بنصوص مرسومة، فإن رعد عبد القادر بوصفه منشئ النص إستبدل النصوص المرسومة بنصوص لغوية، ثم مزج بين شكل القصيدة والصورة البصرية بعد **تحوير شكل القصيدة إلى شكل هندسي** في محاولة لتعويم التفاعل النصي في بنية شعرية - بصرية متداخلة بالتناص .

ولكن قبل الاستدلال على كيفية إستعارة رعد عبد القادر لتقنيات الرؤية البصرية من رسوم وكتابات شاكر حسن آل سعيد أولاً، وكيف تلقف (مفاتيح الأوفاق السيمائية) من كتاب (أناشيد أسرافيل) لخزعل الماجدي ثانياً، وكيف تنصّص على الطلاسم والطوالع الفلكية من كتاب (أبي معشر الفلكي) ثانياً

- نوجه عناية القارئ إلى أن (نص النصوص) عبارة عن (مجمّع نصي تراكمي) قائم على أستعمال أقصى سياقات التناص الشعري - البصري من حيث الاقتراض النصي، لدرجة ينحرف التناص بما هو شعري باتجاه نثري خارج الشعر من جهة، ويتورط الشاعر بالتناص لدرجة لم يميّز بين حدود الاستراق البصري والاستراق النصي من جهة أخرى .

من هنا ينبغي أن نفحص أولاً - أهم عناصر منظومة الكتابة بالرسم / الرسم بالكتابة عند شاكر حسن آل سعيد، لأنها دليل القارئ النموذجي لـ (نص النصوص - من جوائز السنة الكبيسة)، إذ يقول آل سعيد :

... (أني قلبت منطق الاشياء منذ البداية، فطبعت الكتابة مستبدلاً النصوص اللغوية بنصوص مرسومة، وكأني كنت أود أن يحاول القارئ للكتاب أن يقرأه، وكأن الرسوم (مقاطع) قصيرة تحتوي على نصوص مدوّنة بأبجديات غير مألوفة هي تفاريق (. . .) تفاريق مثل النقاط والخطوط المتقطّعة والوحدات الزخرفية، وما إلى ذلك، فكانت كل (تخطيطة) من التخطيطات تعيش وجودها اللغوي من خلال تلك الابجديات التشكيلات إذا صح التعبير، أي أني حاولت أن أستخدم تنوع معنى (النقطة) أو الوحدة الصغرى (للخط) والخط كما هو معروف هندسياً وفلسفياً يتألف من عدة نقاط متسلسلة ... أقول أني حاولت أن أستخدم تفرّع تلك النقاط التي

تكون بشكل أسهم متتابعة أو خطوط متقطعة أو أعداد، حتى حروف أبجدية مفرطة - حاولت أن أستخدمها لتكون صورة عامة للموضوع المرسوم) .(9).

أولاً - إن الكتاب المقصود في هذا التضمين هو (الحرب والسلام) لشاكر حسن آل سعيد نفسه (10) وهو إحدى الصيغ اللغوية - الفنية في (الكتابة / والرسم) .

وثانياً- إن (جوائز السنة الكبيسة) التي توجّت بـ (نص النصوص) إقترنت بـ (الكتابة / الرسم) بوصفها إحدى الصيغ اللغوية - الفنية من (الحرب والسلام) فأقامت عليها بنيتها النصوصية، ومنها انطلقت في البحث عن شكلانية لغوية - فنية بصيغ شعرية - بصرية، وخاصة ان نصوص (جوائز السنة الكبيسة) لم تخرج عن إطار(الكتابة / الرسم) لشاكر حسن آل سعيد .

وتستدعي إشكالية التناص - فترة الحضانة الهجينة التي كان ينمو ويتشكل فيها(نص النصوص) بصيغة الاستراق البصري للنصوص التي سبقته، ودرجة الاستغراق الشعري فيها، وتستدعي حساسية التناص الكيفية التي مزج بها (نص النصوص) بين الاشارات الآيقونية لـ(أناشيد إسرافيل الشاعر) والرسوم الشبيهة بالمقاطع من النصوص المدوّنة لـ :

(آل سعيد الفنان)، والطلاسم والطوالع الفلكية لأبي معشر الفلكي .

ولكن قبل تحديد أوجه التناص القائم على كيفية إستعارة رعد عبد القادر لفنية شاكر حسن آل سعيد بصيغة نسخ ظلال رؤيته البصرية، لابد من الاشارة إلى إن هذه القراءة تفهم (التناص) في أنه تفاعل نصي أو حوار نصي (وهكذا يصبح مصطلح التناص أو التفاعل النصي أو التداخل النصي متحكّماً بالنص وليس بالعكس - وأتجاه هذا التحكّم هو الذي يحدّد آلية التوليد في الأدب، التي ليست هي إعارة أو نقلاً أو تضميناً أو إقتباساً لأن كل أنماط الاقتراض هذه تتم تحت رقابة الوعي، بل هي تداخل غير واع بين النصوص في لحظة الحمل بنص ما) . (11)

إذن هذه القراءة مع التناص كمصطلح ودلالة وآلية إشتغال، ولكنها ضد التناص القائم على أنماط التناسخ الاستعاري، ومنها الاستراق البصري الذي يفضي إلى إمتصاص أو إجترار النصوص الأخرى بدون تحاور أو تفاعل أو تزاوج جدالي بينهما، وقد أدّى غياب أو انعدام هذا التحاور الجدلي لـ (نص النصوص) مع النصوص الأخرى أن يقع في مأزق " **الاستسراق النصي** " .

وعلى وفق هذا الفهم يمكن تأشير تقنيات الرؤية البصرية لشاكر حسن آل سعيد بالاستدلال بها على الكيفية التي تم فيها لـ (نص النصوص)-أن يتنصّص عليها شعرياً بصيغة الاقتراض المعرفي/ الاستلاف الفني/ الاستراق البصري/ وبالتالي الامتصاص النصي، ومن أهم تقنيات هذه الرؤية البصرية :

(إستبدال النصوص اللغوية بنصوص مرسومة / الرسوم " مقاطع " قصيرة تحتوي على نصوص مدوّنة / تفاريق الخط / الخطوط المتقطعة - والوحدات الزخرفية / نقاط بشكل أسهم متتابعة - أو خطوط متقطعة / أعداد / حروف أبجدية مفرطة).

ولكن منشئ (نص النصوص) لم يكتف بإدخال أبجديات اللغة البصرية لشاكر حسن آل سعيد في مصفاة مشغله النثري، وإنما جعل لغة الكتابة تتحرّك من خلال الابجديات التشكيلية، فضلاً عن الاستراق البصري للنقطة / الخط / الأبجدية / الخطاطة / الأسهم التي إشتغل عليها آل سعيد، كما أنه إقترض من جواد سليم : الاشكال الهلالية والمربعة وفق شكل هندسي وشبه هندسي : كالأفق / الهلال / البيضة / الدائرة / القوس أو مجزوء الدائرة، كما إقترض أيضاً من محمد مهر الدين : الكتابات والاشارات : كالاسهم والدوائر والرسوم في أعماله الستينية بوصفها بنى تعبيرية - إنسانية .

هكذا يقوم التناص في (نص النصوص) بأنماط مختلفة من الاقتراض المعرفي، والنصي، ومنها الاستراق البصري على وجه التحديد .. اذن ما الذي تبقى من (نص النصوص) ؟!

يمكن أن يتبيّن القارئ أكثر - من طوبوغرافية (نص النصوص) : كيف تحكّمت - الاشكال البصرية / التخطيطات - الأبجدية في صياغة النص ذاته بدرجة طاغية .

أما الاشتغال على تخطيط وتظليل وتبييض المساحات والمسافات والأرضيات البصرية، وكيفية توزيع وتنويع الجمل الشعرية فيها، فهي تعد بلاغة شكلانية في اللغة التشكيلية : كإدخال النظام اللغوي في نظام تشكيلي، وبالعكس كالنظام الجديد لجواد سليم الذي قدّم فيه حلاً وسطاً (مابين الزخرفة) و (اللغة التشخيصية) (12) ولكن منشئ (نص النصوص) لم يفعل ذلك أو يفعل العكس، لانه آثر أن يتحرك في بُعد آلي حر لاشكل له، وذلك بتشغيل الرؤية البصرية مع المخيلة الشعرية لتحريف شكل القصيدة بحرفيات هندسية / آيقونية / طباعية كإستخدام (أن) وسط دائرة مظلّلة بـ (شبك طباعي) كصوت دلالي ملفوظ مستدير بمحيط كوني، كما أن هذه الـ (أن) المستورة تعلو سلسلة من الجمل، وهي موزّعة، وفق مستويات متنوعة من التشكيلات البصرية : عمودية / أفقية / متقاطعة / متوازية، كما تتخللها مساحات / مسافات / فجوات

بيض لاتوحي بصمت يحيط بالمقطع أو الجملة، وانما توحي بنسيج غير منظور بين بنية السواد (الأبنية الكلامية) وبنية البياض (المساحات الصامتة) .

نعم : للاشتغال على التظليل والتبيض، لان هذه التقنيات تفتح المجال لتأمل الخطوط المتقاطعة بين الكلام والصمت / المكتوب والمسكوت عنه / المحذوف والمحروف وفق جدلية البحث عما وراء اللغة أو خارج إطار المعنى النصي عن المرئي في اللامرئي، وعن الحضور في الغياب، غير أن هذه القراءة لاتعنى بالمعاينة النصيّة لهاتين البنيتين، لهذا فالخاصيات النصيّة الجديدة : كالظل والبياض، وكذلك المحذوف والمحروف والفراغ بحاجة إلى قراءة أخرى .

ولكن الاشتغال على تنويع مستويات الظل / البياض تتماثل مع توزيع الظل / الضوء في الفن البصري - التشكيلي، ونكرر ثانية أن آلية الاشتغال في (نص النصوص) زاوجت بين الصيغتين في محاولة لتحريك الصورة البصرية بمخيلة شعرية، ونقل الفعل البصري إلى مستوى الفعل الرؤياوي، إلاّ أن هذه القراءة تشددّ في ضوء (نص النصوص) على أن القصيدة التي تقدم الجمل الشعرية في تخطيطات بصرية يفترض أن تكون فيها - الاستعارات اللفظية موازية للتجسيدات البصرية.

تبلغ الاستعارات السيمائية - الميثولوجية في (نص النصوص) درجة عالية من الكثافة ولكن من دون تثمير ميثولوجي لها، لهذا فهي تمّر بمرحلتين : مرحلة نسخ المعنى الميثولوجي للعلامة، ومرحلة مسخ هذا المعنى، غير ان الناسخ لايخرج عن إطار المنسوخ بالأساس، مما جاءت العلاقات بين الناسخ والمنسوخ - علاقا ت سياقية تجمّدت عند حدود مجاورة الناسخ للمنسوخ المشوّه، مما تقولبت المعاني المنسوخة في قوالب قاموسية معجمية .

ويمكن التحقق من مجاورة الشعري الناسخ للميثولوجي المنسوخ قبل البرهنة عليه من خلال الاشارات الآتية :

* إن (مرآة الزوال) تشتغل على آلية تحوير (مرآة البروج والطوالع) في (الطالع الحدسي) للشيخ علي أبو حي الله المرزوقي من حيث (شكلانية الجدول التربيعي أولاً، ومن حيث (نسخ) عناصر الطبيعة الأربعة الواردة فيها (الناري / المائي / الهوائي / الترابي) ثانيا.

• إن (قطة الوجود) قائمة على نسخ صورة تخطيطية في كتاب (الطوالع والابزاج) لأبي

معشر الفلكي بأنساق نثرية قائمة على الاستراق البصري .

لذلك تشكل السيمائيات الميثولوجية في (نص النصوص) نسبة عالية، بحيث إمتصت شعرية النص وأفرغته من محتواه الشعري، ويمكن أن نوجّه عناية القارئ إلى التفاصيل الأخرى : كالأسماء ذات السمات الذاتية الشخصية، وكذلك الوقائع والاعلام ذات السمات الدينية العرفانية في اللغة (الآج - رومية) القديمة - الميتة .

أذن مالذي تبقى من (نص النصوص) ؟!

إن ماتبقى من (نص النصوص) عبارة عن نُصيصات شبه شعرية تشكل نسبة ضئيلة بالقياس إلى العيّنات الطوبوغرافية التي تتألف منها المساحة النصيّة وفق النسب التالية :

أحد عشر مقطعاً نسبياً رئيسياً / عشرون شكلاً هندسياً وأبجدياً / أثنا عشر قوساً معقوفاً / أحد عشر قوساً مفرداً ومزدوجاً / سبعة عشر خطاً أفقياً وعمودياً / وأكثر من أربعين رقعة بيضاء .

وإن كانت هذه الطوبوغرافية - النصوصية أفضت إلى نتائج مذهلة - بوصفها إشكالية نصيّة ونصوصية مركبة ناجمة عن فضاء هيلامي لاقوم له، فمعنى ذلك أن (**نص النصوص**)

لاينتمي إلى أية سلالة إجناسية، ولهذا فان ماتؤول إليه هذه القراءة :

إن أي نص ينمو ويتشكل لحظة الحمل خارج الرحم الذي ينتمي اليه - هو نص هجين .

ولكن هذه القراءة لاتخفي إنحيازها إلى قابلية تنافذ الأشكال في إمكانية تخليق نص شعري جديد من جانب، غير انها تشدّد من جانب ثان على ان غياب الوعي الشعري في كيفية تخليق النص الشعري وفق صيغ التنافذ الاجناسي / التناص المعرفي تقود إلى مسخ جمالية الشكل الشعري / طمس الهوية السيمائية / تشويه السلالة النصّية / تجذير القيم الوهمية في شكلانية التعبير / وأخيراً تعويم شكل المحتوى .

إحالات

* ورقة مقدّمة إلى الحلقة النقدية الأولى لمهرجان الكميت الثقافي الأول / ميسان / للفترة من1 - 2 / 12 / 2011

(1)رعد عبد القادر / جوائز السنة الكبيسة / 1993/ نص النصوص / مجلة الاقلام / ع (2,1، 3) ك2 - شباط - آذار / 1994.

(2)رولان بارت / نقد وحقيقة / ترجمة : منذر العياشي /

(3)جيرارجينيت / مدخل لجامع النص / ت : عبد الرحيم أيوب / دار الشؤون الثقافية / بغداد - دار نوبقال للنشر / ص90-91

(4)خزعل الماجدي / أناشيد إسرافيل / منشورات وزارة الثقافة والاعلام / بغداد - 1984 .

(5)خزعل الماجدي / أناشيد أسرافيل / نفس المصدر.

(6)أن تحوير شكل القصيدة إلى شكل هندسي ليس جديداً / وخاصة باستعمال التقنيات البصرية : الخطية والطباعة والمساحات البيض من جهة، وباستعمال الأشكال الهندسية من مربعات ومستطيلات ودوائر من جهة ثانية، ولعل أوّل المحاولات التجريبية في تحوير شكل القصيدة إلى شكل هندسي هي محاولة قحطان المدفعي في (فلول) الصادرة عام 1966 .

ولكن من أهم الاعمال الحديثة - العمل الذي قدمّه محمد بنيس في (ورقة البهاء) الصادرعام 1988 عن دار نوبقال للنشر / الدار البيضاء - المغرب / فقد إستثمر فيها لعبة السواد على البياض في الكتابة / التوزيع الخطي والطباعي الموازي للتوزيع المكاني الجغرافي .

أما في (نص النصوص) فان رعد عبد القادر لم يستثمر قواعد هذه اللعبة بقصد دلالي، وأنما إستخدم هذه اللعبة بوصفها غاية قائمة بذاتها ولذاتها الشكلانية فقط .

(7) تستثني من ذلك :

أ- إستعمال النقطتين (:) الشارحتين في خمسة مواضيع بالشكل التالي (الشعر : / أيها القارئ الخفي : / حزين جداً لـ / ميخائيل : / إهداء :) .

ب- إستعمال الفراغ المنقوط في الجملة الحادية عشر من (ملصقات) : (أب - في بوابة آسيا - يقرأ العهد القديم لبناته الأميّات).

(8) شاكر حسن آل سعيد / مقالات في التنظير والنقد الفني / دار الشؤون الثقافية - بغداد - 1994 / ص 54 .

(9) شاكر حسن آل سعيد / مقالات في التنظير / مرجع سابق / ص 56، 57 .

(10) شاكر حسن آل سعيد / الحرب والسلام / دار الشؤون والثقافية / بغداد - 1986 .

(11) د . مالك المطلبي / أدونيس في التفوهات النقدية / مجلة الأقلام / ع (6) حزيران 1990/ ص23 .

(12) شاكر حسن آل ياسين / مقالات في التنظير والنقد الفني / مرجع سابق .

قصيدة " نون "
أدبية النص من الاطار إلى البؤرة*

اختارت هذه المقاربة قصيدة"**نون** "من ديوان (مرتفعات الظل) للشاعر سعد الدين شاهين (1) بوصفها آركولوجيا جديدة في الكتابة الشعرية، لأنها لاتتمسح بالأسطح الخارجية لتاريخ (التوراة السياسي) في صعوده وهبوطه الاسطوري، إنما تقوم باستنطاق المسكوت عنه من شفراته المضمرة وفق رسالة كونية موجَّهةإلى العالم .

وسواء جاء التناص الشعري في قصيدة "نون" بوعي متداخل أو بتداخل غير واع مع نصوص أخرى بصيغة الاقتراض أو الاستلاف النصّي، فإن هذا النوع من التناص يتجاوز نمط الاجترار أو الامتصاص الأسطوري لأسفار التوراة بنمط الحوار القائم على التعارض أو التقاطع النصّي معها .

في هذه القصيدة يتمفصل السردي ويتمازج الشعري مع بُنى أسطورية، بمعنى أن لغة القصيدة تستعير شاعريتها من الأسطورة كدلالة وشكل و- رسالة - لاتقوم بتذويب المعنى في وعاء أسطوري، لأن "**التأريخ لسان**"، لهذا يقوم العامل الأسطوري بتوجيه العامل الشعري وإن لم يتحكّم فيه .

من هذا المنطلق شاءت هذه القراءة إعادة كتابة المقروء من قصيدة (**نون**) وفق إجراءات لاتسبق الفهم، بل ستكون محايثة أو ملازمة له، وقد ترتب على إعادة كتابة المقروء أن تكون القراءة عكس الكتابة، لان قصيدة " نون " عبارة عن بناء ذي

مراق متداخلة، أي أن النص لايخضع إلى تطور منطقي أو بناء نسقي متدرج .

وقبل تحديد (البؤرة) التي تنبثق منها القصيدة، ينبغي تحديد إطار هذه (البؤرة) باعتباره السياق الذي يحيط بالنص ويشتمل عليه، ويمكن تسميته بـ **(السطح المعجمي)**، أي السيمات المفردة والمجموعة من وحداته الدلالية، وهي : تثنية الاشتراع، زكريا، يشوع، زكريا، يشوع، عزرا، القضاة والتكوين (من أسفار التوراة)، حيث يتمدّد السطح المعجمي إلى ما وراء المساحة الطبوغرافية للنص، بحيث يتسع إطاره المرجعي لإحتواء سيمات أومكوّنات دلالية تمثل السيمة الواحدة منها (وحدة دالة) وهي: مقيدة، سيدة الماء، ميشا، ريبكا .

وهناك سيمات إشارية عرضية تستدعي العبارات وما تخفيه الإشارات إليها، وسيمات جوهرية من شأنها أن تشكل **(العمق الجوهري)** في مفردات معطاة (2) منها : نفخ . . . القرون، قانا، بحر البقر، خليل الله، حبرون، عزرا، القلف .

أمّا الآية (1) من سورة (القلم)، فتشكل الحد الفاصل بين السطح المعجمي والعمق الدلالي أولاً، وسيمة التقاطع النصي بين (نون / التوراة) و (نون / القرآن) ثانياً (كما سنرى في سياقنا اللاحق).

وإن كانت هذه القراءة مازالت تتحرك على السطح المعجمي للنص، فإن الترتيب الخطي لسلاسل الجمل المقتبسة

بصيغة التضمين من اسفار التوراة تعد قضايا حملية، أي هناك (موضوع + محمول)(3)، لأنها سيمات مفردة أو مكوّنات دلالية ترتبط بمجمل السيمات الدلالية، بما في ذلك الأسماء الوارد كـ(**أفعال مشيأة**)بالمتن الشعري، أمّا الإشارات الشارحة لها وإن كانت ترتبط بالهامش، فهي مفاتيح لتدوير شفراتها التعبيرية، لهذا ينبغي إبطال مفعول مركزية الفصل بين الاقتباس أو التضمين النصي في المتن، وبين اللغة الشارحة لها في الهامش لسببين يتعلقان بشعرية التناص، وأعني بهما قانون التناص بصيغة المشاكلة النصية : (أي نص مهما كان ليس إلا إركاماً وتكراراً لنواة معنوية موجودة من قبل) (4) .

وأن كانت هذه القراءة قد تجاوزت طبيعة بناء النص، فإن الكيفية التي إنبنى فيها نص القصيدة، كيفية ملغّزة مرَمّزة، حيث قام النص على بناء مقطعي يتألف من ستة مقاطع، تنفصل المقاطع الثلاثة عن المقاطع الثلاثة التالية لها بعلامات نجمية ثلاث، قاطعة لسياق إستمرارية البناء المقطعي، فما دلالة هذا (القطع) ؟ أكان القطع ذا دلالة أعتباطية أم قصدية؟ وخاصة أن مقطع رقم (3) يتضمّن إشارتين :

- الإشارة إلى ان الله خلق الكون في ستّة ايام(5) .
- الاشارة إلى تقطيع حروف اسم (فلسطين) إلى ستة حروف (ف - ل - س . . . ط - ي - ن) (6) .

ونلاحظ وجود فراغ منقوط بين الحروف الثلاثة الأولى، والحروف الثلاثة التالية لها، أي ان لهذا التقطيع الحروفي إحالة على دلالة تسبق تأويلنا للعمق الدلالي وتليه فيما بعد، لأن التقطيع هنا دال على تفكّك أو تجزئة (اسم : فلسطين) أولاً، ودال على الفصل بين شطري فلسطين ثانياً، وهذا ماينطبق أيضاً على تفكك وتجزئة الاسم التوراتي لمدينة :

أور . . .

شا . .

ليم . . . (7)

وكذلك تفكك هذه الجملة وتجزئة حروفها :

شا . . . لوم . . قا . . . نون !! (8).

وتلك باعتقادي حفرية شعرية تنبش في طبقة غير منظورة من الواقعة المنظورة، فالتقطيع الحروفي هنا، نوع من الإدلاء السياقي بصيغة الحفر والتخريم الدال على(**تفكك–تجزئة–تشتيت**) العلاقات الأفقيةوالعمودية للبنية الواحدة، وهي بنية تتضمّن شفرة آيديولوجية .

كما يدفع هذا القصد من **(الفراغ المنقوط)** بتأويلنا إلى مستوى آخر، إذ هناك علامات نجمية ثلاث تقوم بكسر السياق المنطقي/ المقطعي/ لترابط وحدات النص، بحيث تنزاح المقاطع الثلاثة (3,2,1) عن المقاطع الثلاثة التالية لها (4، 5، 6)، ولهذا السياق القاطع إحالة على دلالة الفصل بين

سطرين أو موقعين، وثمّة توازي بين التقطيع الحروفي لبنية الاسم (فلسطين) بما في ذلك الفصل بين الحروف لثلاثة الأولى والحروف الثلاثة التالية لها بالفراغ المنقوط من جهة، والتقطيع المقطعي لسطح النص، وكذلك الفصل بين المقاطع الثلاثة التالية لها بالعلامات النجمية من جهة ثانية .

إذن السؤال الذي تحتفظ به هذه القراءة لحين الاجابة عنه في سياقنا اللاحق هو: هل إختارت قصيدة (نون) البناء المقطعي (السداسي) بوصفه شكلاً ذا مقصد دلالي ؟

وبمعنى آخر :

أهو أكتمال بنائي (سباعي) ناقص ؟

تكتفي هذه القراءة بالمعاينة النصية للسطح المعجمي، ولكن قبل معاينة الكيفية التي تنبثق بها القصيدة من بؤرتها، ترى بأن السيمات المفردة والمجموعة تشكل الإطار المرجعي للسطح المعجمي، وبما أن هذا المرجع يدخل في علاقة مباشرة مع الدال، فإن هذه القراءة ستحاول (**بنينة**) نسق الدوال منظوراً إليها كدوال (9) .

وإذا كانت القصيدة تنبثق من بؤرتها (نون) فأن لاسم يشوع بن نون المنادى في مطلع النص أكثر من بعد أسطوري - توراتي يقترن بالتدمير القيامي:

(إذا ادخلك الرب، إلهك)

كي ترث الأرض فأمعن

وأستأصل جذوة مَن فيها يانون (10)

كما أن للحروف **(نون)** أكثر من بُعد ميثولوجي يقترن بالتكوين الكوني :

(نون والقلم وما يسطرون) - القرآن الكريم - آية 1 من سورة القلم(11).

إذن البؤرة التي تنبثق منها القصيدة بؤرة مزدوجة يتفرّع منها التدمير القيامي والتخليق الكوني :

ورثت حواء الكون

وأمي ورثت خيمتها

والأرض تدور على أربع كلمات

أوّلها . . . (نون) (12)

من هنا يبدأ دمج عنصر التناص بين (نون) قرين الدم والخراب والدمار، و(نون) قرين الخلق والتكوين والسلام :

قا . . . . نا . . . . . نون . . ؟ ؟ !

قا . . . .

أنا نبي للسلام

شا . . . لوم . . . قا . . . نون !! (13)

نلاحظ كيف تندمج وتتشظي عناصر البؤرة عبر سيرورة **(آركولوجية)** في النبش والحفر والتخريم الشعري، وهو ما ترتقي إليه آلية الاشتعال على التقطيع الحروفي(

بالمعنى) إلى مستويات متعددة من الدلالة، وخاصة إذا كان المعنى مركز مدار هذه الدلالة .

وبغية عدم تشتيت ذهن المتلقي بآلية التشتيت الحروفي توجّه هذه القراءة عناية القارئ إلى أن العلامات النجمية الثلاث الفاصلة بين مقاطع (1، 2، 3) ومقاطع (4، 5، 6) لم تأتِ إعتباطاً، أي أن بؤرة"**نون**"لها مستويان متوازيان من حيث السطح المعجمي، ومتضادان من حيث العمق الدلالي، ولكن قبل معاينة هذين المستويين، توجّه هذه القراءة إنتباه القارئ إلى أن المقاطع الستة تنتهي كلها بكلمة"**نون**"أي أنها تكرّرت ست مرات، وسواء أجاء هذا التكرارلأغراض بنائية أملإغراض دلالية، فأن ما يعنينا من هذه البؤرة هو(ياء - النداء) بوصفها كلمة مستقلة، ولكن العلاقة بينهما وبين المنادى علاقة تضام لاعلاقة إلصاق، وبما أن الاسم المنادى هو " نون "، فإن الاسم هنا يصبح معرّفاً، حيث يجعل المعرفة ممكنة، لأن (معنى النداء يكمن في أنه يشير مسبقاً إلى موضوع ندائه) (14).

ورغم أنّ موضوع النداء هو (يشوع بن نون) وفق المقابسة النصية، فإن بقية أسماء النداء (15) تستدعي إلى

الذهن تفاصيل النداء المبثوثة بين ثنايا المقاطع، بوصفها متممة لموضوع ندائه .

ولكن اسم (نون) يقترن بـ (ياء النداء) مرتين في مقطع رقم (1)، ومقطع رقم (5) بوصفه أسم منادى معرّف يعنى به خطاب نص القصيدة برمته، هذا من جهة، ومن جهة ثانية يقترن (سيد الماء) بـ (ياء النداء) خمس مرات في مقطع رقم (6) تحديداً . وسيد الماء هو النبي شعيب (ع)، والماء هنا إحالة على دلالة ذات مرموزات كونية،واسم المنادى شعيب (سيد الماء) ينقض أسم المنادى(**يشوع بن نون**) بصيغة التعارض القائم بين (الحرب والسلام / الماء والنار)، وما يعنينا من هذه المقارنة، ان شعرية التسمية "نون" تشكل مفتاح شفرات القصيدة، وفي حالة تدوير هذا المفتاح يمكن أن نلحظ الكيفية التي بموجبها تنبثق الأسماء والمسميات والدلالات من " نون " كحرف واسم أداة في جماليات النسيج التعبيري لنص القصيدة :

نون، كان، يكون، قانا، قانون، شمشون، . . .

إذن (نون) من حيث (الحرف / الاسم) بنية مهيمنة في النص، لدرجة تنبثق أدبية النص من بؤرتها الشعرية .

ونعود إلى ماهو متوازي ومتضاد بين السطح المعجمي والعمق الدلالي، وتعد هذه القراءة المقاطع (1، 2، 3) بمثابة بنية سطحية ستفضي إلى بنية عميقة، ويمكن

الاصطلاح عليها بـ (البنية التمهيدية) حيث تبدأ بأنسنة (مقيدة) مجدو(المدينة الكنعانية) بوصفها امرأة تسأل الشاعر عن حكايتها، ومن ثم تتشيأ الحكاية بأفعال الكينونة (كان، كانت) وهي أفعال ناقصة، ولها دلالة على ثبوت خبرها في الزمن الماضي، ودلالة على تحوّل اسمها من وصف إلى آخر .

إنّ (كان) تفيد زمان وجود الخبر وتدلّ على ما مضى من الزمان، أما فعل (يكون) فيدلّ على الحال أو على ما يأتي من زمان، أي أنّه يدل على معانٍ فقط، أما (الكون) فيقترن بالتكوين :

كانت خضراء بلون الكرمة
كان الشاطئ قامتها
بدأ الكون بآدم
وأختصر التكوين (16).

وإذا كان المقطع رقم (1) يبدأ بجملة شرطية تعطّل فيها حدوث الفعل، ثم يبدأ بجملة أسمية (مقيدة) لاتشتمل على معنى الزمن، ولا تشير إلى حدث، ولا إلى زمن معين، فقد جيئ بفعل [كانت] ليصبح وصف المسند إليه بالمسند منظوراً إليه من وجهة نظر زمنية .

وإذا كان المقطع رقم (2) يبدأ بجملة منفية مكررة (ما أنت على أرض . .) (17)، فإن مقطع رقم (3) يبدأ بفعل الخلق (خلق الله أرض ...) (18)، ليشكل الفعل المشيأ بالخلق والتكوين محور الجملة وعقدتها المركزية .

ولايعنينا من الأفعال المعطلة والمشيأة بالكينونة سوى الوصول إلى موقع آية (1) من سورة القلم، بوصفها الحد الفاصل بين السطح المعجمي (1,2،3) والعمق الدلالي (6,5,4)، ذلك لأن هذه الآية عزلت بين البنية السطحية والبنية العميقة لنص القصيدة بطبقة جديدة.

وبفرضية ضمنية، أن إستثمار [**نون / الآية**] كحد فاصل بين المقاطع الستة، وبالتساوي، أوجد طبقة جديدة قائمة على التوازي والتضاد بين نمطين متصلين بالتوازي، منفصلين بالتضاد، وذلك هو التخريج الآخر المرادف لتأويلنا الخاص بالتقطيع الحروفي السابق، وقد يدعم المقطع رقم (4) تخريجنا الجديد :

كان هناك يرسم خارطتي
في القاع
على شكل سفين
كان هناك جهتان

يسار ويمين (19)

لعل ما تخفيه الإشارة في المقطع رقم (4) تفصح عنه العبارة في المقطع رقم (5) :

ما أنت تصافح كفاً
تمتد اليك بباقة ورد
كي تشهر في الأخرى
السكين
منذ رحيل
وأنا تحت خيولي
جسر للعودة
وجسور للتوطين (20)

لاتخلو هذه المباشرة من سموّ شعري، لهذا يمكن إحالة التوازي والتضاد في هذه العبارات إلى ثلاثة مستويات : يسار- يمين / ورد - سكين / للعودة - للتواطين، ولكن مقطع رقم (6) يقوم على إختزال عناصر البنية الدرامية لمستويات التوازي، والتضاد في نسق (معجمي) ذروي، فإن كان السطح المعجمي يتمظهر بأفعال ناقصة، فإن العمق الدلالي تتجلى فيه أفعال الكينونة المخلّقة (أكون /

تكون) (21) مما يتشاكل الصوت بوصفهصدى للمعنى بين نون (الحرف) ونون الاسم بدلالات خاصة.

إذاً يتكرر حرف (ن) بصيغتين كحرف آخري متصل بالسيمات المفردة والمجموعة، وكحرف آخري منفصل عنها، كما يتكرر اسم " نون " بصيغتين : كاسم مستقل، وكاسم خاضعللتقطيع الحروفي (22)، وبهذا التكرار يشكل (نون - الحرف والاسم) إطار القصيدة وبؤرتها الشعرية في أدبية النص .

إحالات

(1)سعد الدين شاهين، مرتفعات الظل، شعر، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، 1998 ، ص 17-30 .

(2)أمبرتواكو، القارئ في الحكاية، ترجمة : أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص40 .

(3)د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (أستراتيجية التناص)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص52

(4)، (5)، (6)، (7)، (8) سعد الدين شاهين، مرتفعات الظل، ص 20، 28، 30.

(9)رولان بارت، هسهسة اللغة، ترجمة : د . منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1999، ص 216 .

(10) إقتباس من سفر (تثنية الاشتراع) - الفصل السابع - بصيغة مناصصة شعرية، ينظر : سعد الدين . شاهين، مرتفعات الظل، ص1.

(11) ينظر : موقع الآية من السياق النصي . وكيف تقطع الآية سياق النص إلى قسمين وبالتالي كيف تتحوّل إلى بنية وسطية ذات أصداء متعددة .

(12) ، (13) سعد الدين شاهين، مرتفعات الظل، ص 21، 29، 30 .

(14) مارتن هيدجر، إنشاد المنادي، ترجمة : بام حجارة، المركز الثقافي، بيروت، 1994، ص14 .

(15) إشارة إلى :

-ياأبن صهيون،من سفر زكريا

-ياوكلاء الجيش، من سفر يشوع .

-ياقادة البيت . من ميشا الثالث.

(16)، (17)، (18)، (19)، (20) سعد الدين شاهين، مرتفعات الظل، ص 17، 20، 21، 19، 22، 24 .

(21) تتكرر الأفعال الناقصة (كان، كانت) ثمان مرات، وتتكرر أفعال الكينونة (أكون، يكون) خمس مرات، ويتكرر (الكون) مصدر(تكون) ثلاث مرات، ولهذا التكرار الصوتي دلالات تعبيرية وإيحائية تدخل في تشاكل معنوي وصوتي مع (نون) على مستويين : الحرف والاسم في آن واحد .

(22) أولاً: يقترن حرف(ن) بالسيمات المفردة والمجموعة بصيغيتين : كحرف آخري منفصل بمعدل (46) مرة، وحرف آخري متصل بمعدل 31مرة .

ثانيا : يتكرر اسم (نون) (7) مرات، أثنتان خاضعتان إلى التقطيع الحروفي، وأثنتان تقترنان بـ (ياء النداء) وثلاثة أسماء مستقلة .

وكان من الممكن معاينة التكرار الصوتي بوصفه بنية مهيمنة في نص القصيدة، ولكن هذا التكرار ليس الشاغل المركزي لهذه القراءة .

قصيدة سنمار النص
نسـق له مركز وليس له نهاية

ينتمي عمل (سنمار) للشاعر جبار الكواز إلى عائلة من نصوص إصطلح على تسميتها بـ " نصوص / شعر "(1) ولكن أهي نصوص شعرية مركبة أم هي " نصوص " و" شعر " في آن واحد ؟

تؤول هذه الإشكالية المركبة من " **نصوص / شعر** " إلى تشاكل إجناسي، لأن عمل (سنمار) يتطور من قصيدة التفعيلة إلى النص المفتوح على وفق حدود إجناسية فاصلة بينهما، لهذا استخدم الشاعر الخط الفاصل بين نصوص (و) شعر كحد سياقي تتصل فيه القصيدة من حيث ينفصل النص عنها بإركام نواة مركزية واحدة لمستويات أو سطوح متعددة، وهنا " لا أحد يمكن أن يقول أين ينتمي جنس ما، وأين يبدأ الآخر"(2).

لهذا إنبنى "سنمار"على إتحاد المتناقضات في الشكل والجوهر بإستخدام الشعري ونقيضه النثري - كبنية إطارية للنص كعمل مفتوح مركب تركيبة واحدة لاتتجزأ، ولكن هذا لا يعني أنه يتمثل المبدأ المزدوج لقصيدة النثر التي هي " نثر " وشعر في آن واحد (4) وأنما هو نص مركب في " عمل مفتوح " .

إن ما يجعل " سنمار " النموذج الاتجاهي الاعلى لقصيدة النص، كونه يجمع بين حرية الشكل ونظام المحتوى بقصدية غير إعتباطية، بحيث تستند القصيدة المحدودة الامكانات إلى النص المفتوح بامكانات متعددة من اللغة والدلالة، كذلك يستند

النص إلى بؤرة القصيدة التي تنبثق منها شعريتها، ولهذا فإن قصيدة (سنمار) النص له نسق مغلق بالقصيدة، ومفتوح بالنص، أي له مركز ولكن ليس له نهاية.

إذاً هناك تعالق بنائي بين القصيدة - كبنية أطارية للنص، والنص كأفق مفتوح للقصيدة على وفق ثلاثة سطوح أو مستويات (منفصلة / متصلة) بعضها البعض في كتلة واحدة لاتتجزأ، غير أن لكل سطح أو مستوى دلالة ترتبط بالمدول التركيبي لميسم النص .

من هذا المنطلق تبدأ (**قصيدة** سنمار**النص**) بقول الشاعر محمد مهدي الجواهري:

شدنا الحياة فكوفئنا الممات كما   شاد الخورنق كي يردى سنمار

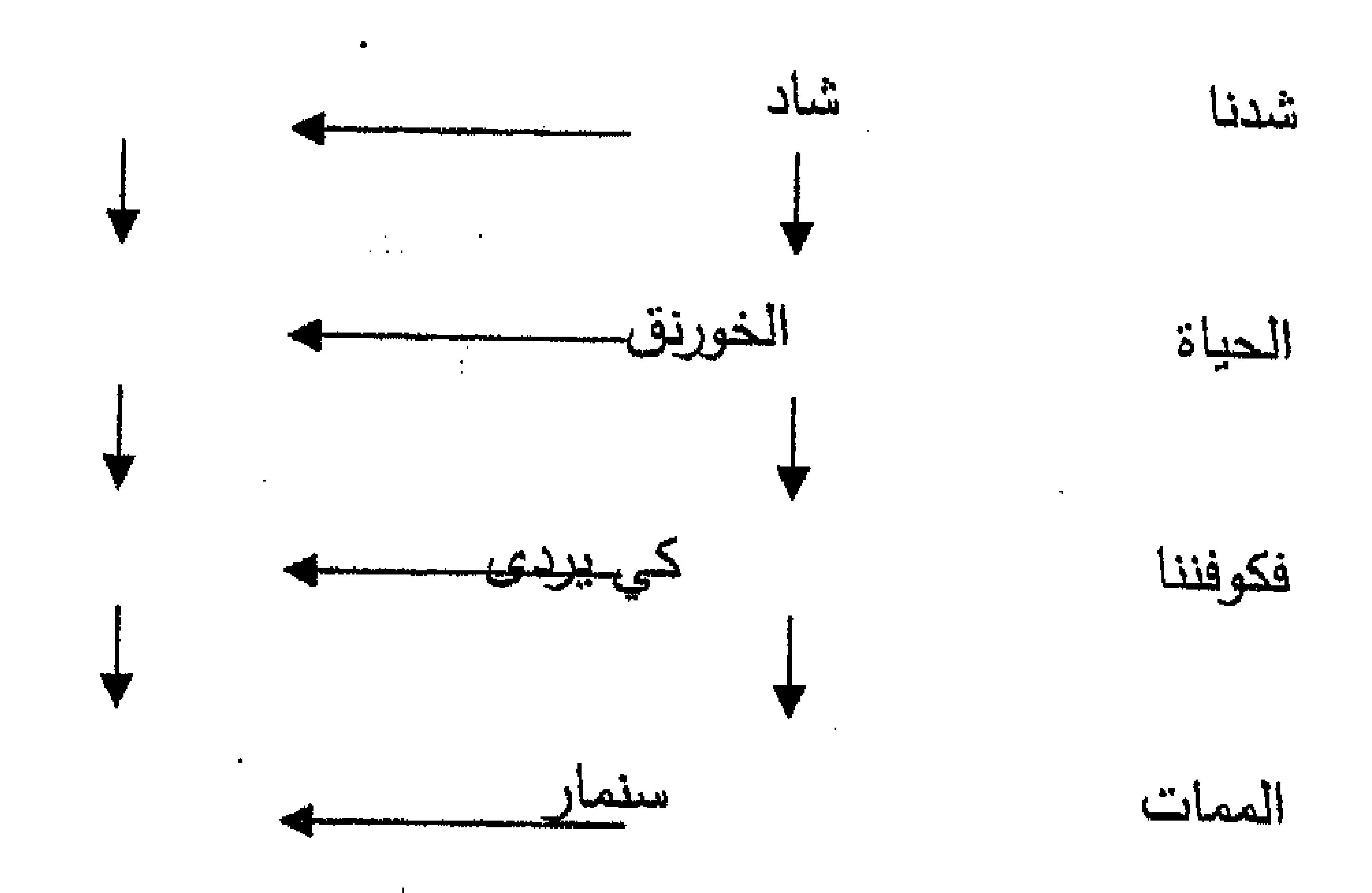
لاشك أن القول الشعري للجواهري يختزل من خلال طاقة الجملة وحمولة الدلالة - معنى الواقعة المرجعية، ومغزى الدلالة الشعرية لها بالعلاقة المشبهة بـ (كما)بين (المفرد بصيغة الجمع / الجمع بصيغة المفردة) وكيف تتقاطع المصائر بينهما بالصيغ المتوازية / المتقابلة الآتية :

أ

البيت الشعري

الصدر

العجز



ولأن الافعال (شئنا / يردى) عبارة عن نوى مركزية في البيت الشعري . فقد فتحت هذه الافعال لقصيدة (**سنمار**) النص مجالات حيوية لأن تتحرك على أكثر من سطح أو مستوى، وخاصة علىمستوى كيفية تبئير الواقعة المرجعية بأفق جديد من الشعرية، وذلك بإستحداث نوع جديد من التناص مع البيت الشعري بوعي متداخل معهقائم على إستثمار أقصى الدلالات الحافة من الافعال المبنية للمجهول، سواء المخفي أو المغيب منها، وكيفية الانتقال بـ (**سنمار**) المفرد بصيغة الجمع في البيت الشعري إلى سنمار بوصفه مركز مدار كونية النص .

وقد أمتاز هذا النوع من التناص بالقدرة على التأسيس لنص جديد ينبني على نص قديم،لا تعيقه عوامل المشابهة أو المجاورة، كما لايتوم بتدمير النص القديم وصيانته من جديد

.لهذا أتاحت الفعلية المبنية للمجهول - لقصيدة (سنمار) النص - إمكانية تفعيل الواقعة المرجعية بالمخيلات الشعرية، والانفتاح بها على تحولات الرمز، ومن ثم كيفية تشظية دلالاتها الشعرية بأفق مفتوح . وإن كانت الاستعارة : (فجوة / مسافة / توتر) بين المعنى والاحالة، فان قصيدة (سنمار) النص إستخدمت البيت الشعري على مستويين :

- **إستخدام الاستعارة على مستوى الشفرة .**
- **إستخدام الكناية على مستوى الرسالة .**

ولكن قصيدة (سنمار) النص لم تتخذ من البيت الشعري للجواهري موجهاً قرائياً يكتفي بالاشارة أو البعد التكميلي للمرجع أو تتمسح بالسطح المحاديث له بصيغة الامتصاص أو الاجترار، أو حتى الحوار معه، وأنما تقوم بانشاء وتوليد نص جديد من البيت الشعري للجواهري .

صحيح أن بيت الجواهري موجِّه قرائي حدَد بموجبه أفق إنتظار القارئ، ولكن قصيدة سنمار - النص تكسر هذا الأفق بإدلاء سياقي آخر، مما يترتب على القارئ أن يتلقف من البيت الشعري شفرته المنطوقة حتى يتسنى له إكتشاف الشفرة المضمرة في قصيدة (سنمار) النص الخارجة منه وعليه في آن واحد .

إذاً، فما الشفرة المزدوجة (**المنطوقة / المضمرة**) بين البيت الشعري وقصيدة سنمار النص ؟

أن جبار الكواز لايعنى بـ (**طابوقة سنمار**) وأين وضع سنمار طابوقته في سرداب (قصر الخورنق)، وأنما يعنى بطابوقة شفرته الخاصة التي شاء أن يضعها بمهارة البنّاء الحاذق في بنية مخفية بين القصيدة والنص، وخاصة بعد أن إشتغل بآركولوجيا شعرية ماوراء(البيت الشعري) للجواهري،ولكنه لم يضللَ طريق وصول القارئ إلى المكان الشعري لهذه الطابوقة المشفرة .

وعلى الرغم أن الكواز إحتفظ لوحده بسر ماتبلغه اللغة في النص، فانه تحوّل بالقارئ تدريجياً من دليل القراءة الموجهة بالبيت الشعري إلى جمالية التشظي لفضاء أشاري مفتوح، وقد إقترن هذا التحوّل بحساسية جديدة في الكتابة الشعرية، أي حساسية الاكتشاف التي لاتصدم القارئ باعلان القطيعة مع نظام القصيدة بقوانين عمل النص المفتوح، وأنما تقوم بعقد المزاوحة بينهما في بند شعري يتحرّك في بُعد حرّ مشروط بنظام غير مغلق على ذاته .

ولأن قصيدة (**سنمار**) النص - عمل مركب مفتوح على ثلاثة سطوح أومستويات، فهي ذات مقتربات غير مباشرة من الصيغ الآتية :

- متن حكائي بصيغة قصيدة
- مبنى حكائي بصيغة نص
- هوامش بصيغة برقيات

وبما أن (سنمار) هو مفتاح شفرات قصيدة النص، إذاًمَن هو سنمار ؟

قد يسبق هذا السؤال تأويلنا، وقد يليه مباشرة .

في حكاية (سنمار) القصيدة سرد غير زمني أو بتعبير سوزان بيرنار " سرد خارج الزمان" (5) والزمان هنا بمعنى الماضي :

" **كان ياماكان** " وليس التاريخ، والسؤال المركزي :

ماذا يعني أن يترك الشاعر (وليس راوي الملك) أن يتكلم المرجع لوحده في الحكاية ؟

ثم هل (**روى الملك**) و(ليس الشاعر) ماكان أو ماكان مشكوكاً فيه ؟

إن عنصر الشك قائم في تأويلنا، لأن الشاعر أجاد قواعد اللعبة في حكاية سنمار، وبخاصة على مستوى الانحراف

بالواقعة المرجعية للحكاية بدلالات حافة تصل إلى مستوى الاسطورة .

وأن كان تأويلنا لايميل إلى التفسير أو الشرح أو النقد، فانه يميل إلى اعتبار المسرد الحكائي مكتوباً بأفعال محايدة [قال الرواي فيما قال] كما أن الشاعر راوي ثان بعد (راويالملك) أي أن الراوي [**قناع لا شخصي**] للشاعر.

وهنا تكمن لعبة الشاعر السردية في أنه يُمسك بخيوط المحكي عن بُعد، ومن مكان مخفي لايراه القارئ ولكنه يدرك وجوده، وتلك وجهة نظر غير محايدة، مما يترتب على ذلك أن تنهار حيادية الافعال المحايدة، لانها غير بريئة من تصميم حكاية سنمار، لهذا في اللحظة التي يدفع بها الشاعر الواقعة المرجعية إلى مستوى الاسطورة تنهار الحدود الفاصلة بين الواقعي والاسطوري / بين الشاعر والراوي :

وبعد أمة، وأمة، وأمة
قامت على مدخنة زيتونة تكلم الريح
فقام ألف سنمار
من غصونها
ومن ثمارها
حتى سمعنا
أن سنمار / في الاندلس /

وفي مجاهل الاوراس
وفي الصحاري الحمر
وفي الوديان
وأن سنمار
يؤم في حمص
صلاة الجمعة

وهنا لاتعنينا طابوقة سنمار- أي بمعنى سبب قتل سنمار،وأنما تعنينا (**طابوقة الكّواز**)وأين وضع الكّواز هذه الطابوقة من طوابق النص ؟

ومايبنغي العناية بهَ هو -ليس ماذا قال الكوّاز في حكاية سنمار،وأنما كيف حكى لنا هذه الحكاية بانشاء نوع من التعارض بين المحكي والشعري من جهة، ونوع من التلاقي بين المرجعي والاسطوي من جهة ثانية ؟ ومن ثم كيف أقام هذا التعارض وكذلك التلاقي بين سنمار المرجعية وسنمار الشعرية بوصفها بؤرة هذا الرمز وأفق تلك الاسطورة ؟ أي كيف تحوّل سنمار إلى شخصية كونية عابرة لأي زمان ومكان في العالم ؟إذاً مَن هو سنمار ؟ أهو سنمار الذي جازاه الملك ؟ أم سنمار الاسطورة ؟ أم سنمار الشاعر ؟ أم سنمار الذات التي أطاحت بها قوى التيه والتشتت والضياع في الغربة؟

لايكتفي تأويلنا بهذه التساؤلات لحظة الحمل بالاجوبةعليها .

نعم لقد جازى الملك سنمار، ولكن سنمار ينبعث من رماد الفجيعة بشعرية الكوّاز من جديد عبر تحوّلات الموت والانبعاث والميلاد .

ولمزيد من التحديد في تأويلنا : مَن هو سنمار ثانية ؟

لقد قام الكوّاز بتطريس فكرة سنمار بالمحو والكتابة، وذلك بالخروج على المرجعية الزمانية له بعد الانغمار فيها مباشرة، ولكن ليس من بؤرة هذه الواقعة المرجعية تنبثق شعرية قصيدة النص، وأنما من بؤرة قصيدة النص تنبثق شعريتها، بل ومن خارج البيت الشعري للجواهري بسياق دائري مفتوح على مدارات متعدَدة .

وأن كانت حكاية سنمار (القصيدة) بدأت بفعل ماض ناقص (كان)، فان مبنى(النص) يبدأ بفعل مجزوم (لم يكن)، لهذا ثمة فرق بين ماكان فيه سنمار وما لم يكن فيه الآن، فهل يعني ذلك شيئاً، وبخاصة ان النص ينتهي بنواة مركبة من ثلاثة أفعال دالة على ثلاثة أزمنة في عبارة واحدة :

كان

كن

فيكون

فإذا أخذنا بالحساب (يكون) المجزومة بـ (لم) و(كنْ) المقيدة بصيغة الامر-فإنهما تمنحان دلالة الاستمرار التي تستدعيها حركية النص .

وتختزل هذه الكينونة (بعد أن يتمدّد النص بدلالته التعبيرية الدالة على الماضي والحاضر والمستقبل)**صيرورة سنمار الكونية .**

وأن كانت قصيدة (**سنمار**) النص - تنبثق من بؤرتها الشعرية، فان المبنى الذي يساوي النص - ينزاح إلى فضاء إشاري مفتوح (كما قلنا) على مستويات متعدّدة، وما يعنينا منها -إنالثقل التعبيري ينتقل من مرجعية سنمار إلى صيرورة شعرية جديدة في رحلتين متعاكستين :

الأولى : رحلة إرتدادية من الخارج إلى الداخل، ويلازم فيها سنمار الشاعر أينما حلّبصيغة محايثة له على النحو الآتي:

زليتين

سيناء

العقبة

عمان

رويشد

طريبيل

ونلاحظ ان هذه الرحلة كلما إرتدّت إلى الداخل أكثر أتسعت الرؤيا أكثر:

1/ ماكان غائباً ليعلمني الحضور /

2/ ولا جنياً ليدرسني فنون الأسى /

3/ ولا ظلاً ليمارس خنق الشمس /

وما يعنينا هنا - أن المبنى الذي يتشكل منه النص - خارج الحكاية -يتشكل منها متن القصيدة، وبينهما يرابط سنمار كذات مزاحة عن مركز الشاعر.

وعلى النقيض من الرحلة المرتدّة من الخارج إلى الداخل (**زليتين _طريبيل**) هناك رحلة أمامية من الداخل إلى الخارج في (**برقيات سنمار**) .

إذاً أكان الرحيل من الخارج إلى الداخل ، وبالعكس - هجرة وتحولاً من خلال (الحياة - موت) ؟

تنتهي (**برقيات سنمار**) التسع بآخر جملة مرقمة محصورة بين قوسين معقوفين (**هذا جزاء سنمار**)، وعلى الرغم من أن هذا هو أسمه، فأن تأويلنا يؤول بدلالة هذا الاسم إلى ما جازى به الملك سنمار، ومنه كان(هذا جزاء سنمار) .

وتستدعي هذه الاشارة ؛ النقطة - المبأرة في شبكة النص الدلالية، بوصفها نقطة التعابرالارتدادي والامامي بين الشاعر

وسنمار، وفيها تتجلى بينونة الرجعة إلى الداخل، والهجرة إلى الخارج :

- **كيف عبورك والأفق دم ؟**
- **وعبورك يافان ؟**
- **إعبرْ هذا طوق الشوق / غرقت فيه الاعماق**

ويتلاقى الداخل مع الخارج، ويتقاطع الخارج مع الداخل في برقية (2) :

- **وسنمار خارج من شرفة الخورنق**
- **داخل من شرفة الخورنق**

وتستدعي هذه الاشارة أيضاً ـ النقطة المبأرة الثانية في شبكة النص الدلالية، حيث يتجاوز فيها ويتماكن الداخل مع الخارج بين الذات والمكان، قبل أن تطيح بهما قوى التشويه والتشتيت .

ثم تبدأ برقية (4) بالرحلة الامامية للشاعر / سنمار من الداخل إلى الخارج:

طربيل

رويشد

العقبة

القاهرة

أمساعدة

زليتين

ونلاحظ أيضاً بأن الرحلة كلما أمتدت إلى أمام، تبأرت الرؤيا أكثر :

- **فضاق درب الآخرة**

وغرقت – زليتين–

تحت ظلال التين

لقد خلخلت هاتان الرحلتان تراتبية (المدن / الأمكنة)، مما كسرت بذلك منطوق السياق المألوف، بحيث بدأت الرحلة الأولى بـ [الرجعة] في حين بدأت بـ [الهجرة]، وكأن هناك خطأ في البناء يجب تصحيحه بصيغة البدء بـ [الهجرة] ومن ثم [الرجعة] .. إذاً فهل بُني التقديم والتأخير بصيغة قصدية وليست إعتباطية ؟

إن اكتشاف الذات في هاتين الرحلتين تردم فجوات الازمنة والامكنة بين الشاعر وسنمار، حتى تتوحد الذات بينهما، ثم تنشطر على نفسهما إلى إلى ذوات دالة على أي شاعر أو سنمار في العالم .

إذاً سنمار - عمل مركب مفتوح على سطوح أو مستويات أُخر من اللغة والدلالة، ولكن ما يعنينا منها - الكيفية التي تحوّلت فيها (**طابوقة سنمار**) في قصر الخورنق إلى شفرة جديدة في النص، والكيفية التي تحوّل فيها سنمار في كوفة العراق إلى أي نموذجٍ في العالم، وبهذا حقق الكوّاز - الشاعر حيازة جديدةفي كيفية بناء النص على وفق نسق له مركز وليس له نهاية .

إحالات

(1) جبار الكواز / المزامير هاجرت إلى الفراغ (نصوص / شعر) 2001، وينظر : (نص / قصيدة) جريدة الاديب / ع 76 : 15 / 6/ 2005 .

(2)أندريان مارينو / نحو تعريف الاجناس الادبية / ضمن كتاب عشر مقالات في الادب الغربي الحديث / ترجمة صلاح مهدي السعيد / بابل - 2000 : 13.

ينظر أيضاً : هامش رقم (15) من الكتاب : كيمس، اللورد هنري هرم / عناصر النقد / بازل - 1795 / الفصل الثالث / 745 (المترجم)

(3) سلمى الجيوسي / اتجاهات الشعر العربي المعاصر / ترجمة : خالد حامد / مجلة الثقافة الاجنبية / ع)1) لسنة 2001 : 103 .

(4) سوزان بيرنار / جمالية قصيدة النثر / ترجمة : د . زهير مجيد مغامس / مطبعة فنون / بغداد - 1989 : 6

(5) سوزان بيرنار / جمالية قصيدة النثر / مرجع سابق : 37 .

معنى أن يكون
(الكلام المستعاد)شعراً .. !!

اصطلح حكمت الحاج على تسمية " **الكلام المستعاد** " بـ " قصائد نثر " (1) وهي قصائد تستعيد المقول من الكلام المنثور وتصبَه في شكل شعري بصيغة الاعارة أو النقل أو التضمين أوالاقتباس، لدرجة يتحكّم مصطلح التناص بالنص وليس العكس، وكأن حكمت الحاج أراد أن يصدم وعيالقارئ بكيفية أعادة تشكيلالكلام المستعاد [**شعراً**] بقوةالاختلاف مع الذائقة الشعرية، وإمكانية الكتابة بنسق شعري غير مألوف، مما زاد من إنطباع القارئ بغرابة شعرية المستعاد من الكلام، لهذا بدأ كلامه المستعاد بشفرة أولى**لمارتن هيدغر**" الكلام هو خلق الكائن"وبشفرة ثانية مفتوحة**للأمام علي بن أبي طالب**" لولا أن الكلام يستعاد .." والفراغ المنقوط (هنا) دال على كلام محذوف منها، وقد حدّد بهاتين الشفرتين مفتاح شعرية الكلام بوصفها **مبدأ الخلق**، وشعرية الخلق بوصفها مبدأ الكلام، ليس لأن الكلام يسبق اللغة فحسب، بل لأنه يحل محل اللغة بوصفها ناتج الكلام نفسه وأداته :

كلام

لقد راح وقتُ ها

اللغة

هذا أوان الكلام ص124

إذاً " الكلام المستعاد " وهذا إستنتاج سابق لأوانه - سيكون مواضعة لشاغر شعري ماوراء اللغة، بوصفه خطاباً يستعيدأوّله، وخاصة بعد أن أقفل [**ناقل الصياغة**] اللغة بذاتها وعلى ذاتها بسياق مستدير من الكلام المستعاد .

من هنا يتألف الكلام من فواعل دالة بموجب سببية ما، وليس بموجب محاينة ظرفية لها، حيث يستدعي الكلام كلاماً آخربصيغة الحفرفي طبقات المركوم من رموزالكلام لاستنطاق القائم من الواقع باسقاط الدلالة عليه، وأقامة الاحالة إليه بالتشكيك والتساؤل والبحث عن أفق مفتوح له وعليه بصيغتين :

خرق قوانين االمقدّس والمحرّممن جهة، وخرق قوانين عمل إنشاء الكلام الشعري المألوف بالكلام المنقول شعراًمن جهة أخرى، ويمكن ملاحظة هذه الفواعل بالمعاينة النصيّة التالية :

- **خطأ المنظور في منظور الخطأ**(قياس) ص65
- **الكلام الفارغ والمليان كلام فارغ** (قناع هادي الزيادي) ص79
- **الخلاص المستحيل من الموت**(كأس الخمر) ص96
- **باطن الكلام ليس له أي ظاهر**(أيها الكلام) ص72
- **حرية الاختيار المتروكة لليائسين** (حرية) ص53

- **لأحد يخلو من خطيئة** (لاحظ الثمن) ص8
- **الدهاء والمكيدة** (يايوم) ص13
- **سلاسل البلاء والفتن والملاحم**(هذا الوقت) ص7

ويلبس الكلام أقنعة متعددّة ولكل قناع محمول مسند بما هو مستعاد، ولكل وجه مستعاد مسند بما هو محمول عليه، ويمكن ملاحظة فواعل هذه المحمولات بالمعاينة النصيّة التالية :

- ما أشار به" نصير الطوسي إلى تيمورلنك " ص 109
- ماكان بين" الامين والمأمون ص68
- مابين أزدياد بقية السيف وعلو نجم العدو ص27
- مابين " 15 / 9 / 1957 " وأيلول الاسود ص49
- مافي ورقة " أنامونو" ص50
- مافي " الفخاخ من فخاخ " ص 31
- مافي " الرواية الواقعية " من مصائر متقاطعة ص97
- مابين المجد والقوة ص61

وعلى الرغم من ضرورة التمييز بين معاني الجمل الاسنادية، والفواعل المنقولة بواسطة هذه الجمل، فان هذه المقاربة تقوم بتعليق هذا التمييز لحين إستكمال أغراض المعاينة النصية بالملاحظة، لأنها تسعى إلى

التمركز داخل كوامن المحمول من الكلام وتمظهراته المستعادة :

-كيف يتشكل الكلام المستعاد بأداء نثري ؟ أي كيف يستعيد الكلام بنيته الأولى ؟

-هل أضاف " الكلام المستعاد " بالكتابة شيئاً لظاهرة الكلام ؟

-كيف تمّ تحميل الكلام المستعاد لخطابه ثانية بـ (الدلالة على / والاحالة إلى) تبعاً لنظرية تثبيت الكلام بالكتابة ؟

يقول بول ريكو"الكتابة لاتضيف شيئا لظاهرة الكلام سوى تثبيته " (2)

إذاً ماذا أضافت كتابة " الكلام المستعاد" لظاهرة الكلام بعد تثبيته ؟

نعم،الكتابة تقوم بتثبيت الكلام، ولكن كتابة الكلامباستثمار**معكوس الاحالة اليه**، ومن إسقاط الدلالة عليه، هذه الكتابة بما تنطوي عليه من شفرات - تسهم في كسر السائد المنطقي بخلخلة قوانين تثبيت الكلام بالكتابة، مما تجعل الكلامالمستعاد يمتلك بفاعليته تشفير(**الطاقة المستعادة**) ومن ثم (إطلاق هذه الطاقة) ثانية - إمكانية إصدار قول ما بصيغة قصدية لاسناد المحمول بكلام قائم مقام الاداة الدالة عليه .

في قصيدة (......) ص113 يتألف الفراغ المنقوط من محمول محذوف من فضاء الدلالة، هذا الفراغ ليس بحاجة إلى الملء، لأنه مسند بجملة تحمل معنى غير مباشر لملء الفراغ نفسه بـ :

(........)
الشواهد
زينة الكتابة

أي أن (الشواهد) زينة (الفراغ المنقوط) بوصفها كتابة، لهذا تمتلك الشواهد لحظة الحمل بما أسند اليها من كلام محذوف يملأ الفراغ - أنجازاً دالا في الكتابة، كما أن الكتابة المحذوفة بالفراغ المنقوط في العنوان تستدعي الاحالة إلى الكلام بوصفه موازياً، بل ومتقاطعا معها :

كلام × كتابة

محمول محذوف (.....) فضاء دلالي

وبتركيز المعاينة النصيّة أكثر في كوامن المحمول من الكلام وتمظهراته المستعادة، تتمركز هذه المقاربة في

نية اللسان / بنية الكلام بوصفها قراءة أولى بصيغة الكتابة الثانية :

علي ....

نبراس ومتراس ص39

لاشأن لناقل الصياغة في إنشاء هذا الكلام، سوى أنه أستعاد قراءة هذا الكلام بصيغة كتابة ثانية، إذاً فما غاية الكلام المكرّر، من دون الاشارة إلى مرجعيته ؟هل هي جزء من لعبة التعويض عن إبداع الكلام الشعري بالمستعاد شعراً من الكلام بصيغة التحرّك ماوراء اللغة ؟ وأن كانت كذلك، فهي تصدم وعي القارئ لسببين : لانها تستدعي إلى الذهن عنوان كتاب لمؤلفه (سليمان الكتاني) أولاً، ولأنها تندرج في " الكلام المستعاد" بوصفها قصيدة نثر ثانياً، ولكن في هذا الكلام تتقاطع الدلالة مع الاحالة في محمول تنفتح به نيّة اللسان على بنية كلام مقول من قبل، ثم أنتسخه الناقل ثانية بالكتابة، وكأنه بنية بلا نص تضمر ماوراء القول ما قيل من قبل لايصال الانفصال بين شيئين :

- ماقيل ولم يقل = ______________

باطن الكلام

كذلك :

- **الوردة**

الورد بدون لماذا ؟ ص 84

على الرغم من أن هذا الكلام مذيل باسم " أنجليو سيلزوس " وهو متصوف الماني من القرن الثامن عشر، فقد دُرِج هذا الكلام بوصفه من " قصائد نثر - الكلامالمستعاد " لحكمت الحاج !! وما يعنينا منها ليس درجة الازاحة الشعرية الواضحة فيها، وأنما ما تنتجه هذه الازاحة من (**إحالة مرجعية**) تؤدي إلى بلبلة وعي القارئ بالاستعارة المنقولة، لهذا لاتكمن وظيفتها المرجعية في شعريتها، وأنما في كيفية إيصال الانفصال بين وعيين مختلفين من خلال تهجين الكلام بقراءة المستعاد منه كتابة - ماوراء اللغة .

ويبدو أن ناقل الصياغة - لاعب ماهر يجيد استعمال اللعبة الكلامية ماوراء اللغة بالوجه والقناع (**ظاهرة الكلام** × **باطنه المستعاد**) وفقاً لقواعد تتم تحت رقابة

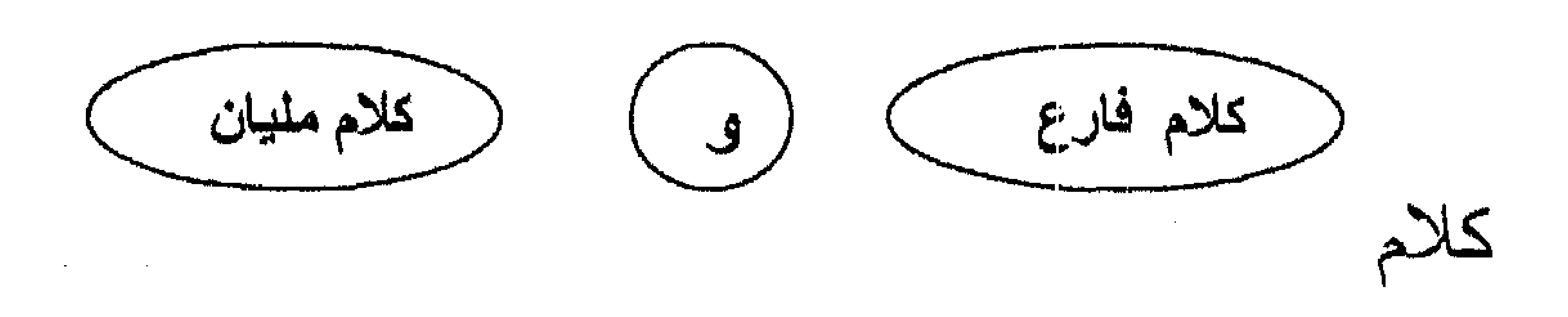
من الوعي وبتداخل غير واع في كيفية (**توجيه القصد بالدلالة / تأسيس المرجع بالاحالة**) وأهم قواعد هذه اللعبة : الابدال / الازاحة :

15 / 9/ 1957
للأسف لم تكن
هناك، يومذاك
مصبغة ، قط
لصنع أيلول
أسود . ص49

يستدعي مفتاح القصيدة إلى ذهن القارئ، ما حدث فعلاً في ذلك اليوم، ولكن ليس ثمة من إخبار مباشر بالمعنى في الفقرة الأولى غير الدلالة المسقطة عليه من العنوان، إلا أن الفقرة الثانية تستدعي معنى آخر مسنداً بجملة إسنادية تضمنت واقعة كلامية لحدث آخر، أي أن الحدث المؤرخ بلسان الجملة استدعى حدثاً آخر مستعاداً بالكتابة ثانية،وبازاحة معنى العلاقة في الفقرة بعلاقة المعنى في الفقرة الثانية ـ فتح المجال لتشاكل جدالي بين الفقرتين في الجملة الواحدة من السلسة الكلامية (أي الفقرة الزمنية ونظيرتها الكلامية) ومن خلال جدل

الدلالة، والتحوّل باتجاه الاحالة يتم إيصال الانفصال بالمعنى بين الواقعتين، فالواقعة الزمنية الأولى هي الوجه الآخر للواقعة الكلامية الثانية، أي ثمة اظهار واضمار في (نية اللسان / بنية الكلام) في أداء المعنى بصيغتي الابدال / الازاحة .

وتقوم آلية الاشتغال في " الكلام المستعاد" على نسخ المعنى أو مسخه بالتكرار المستعاد في " قناع هادي الزيادي " ص79 حيث ينسخ المعنى معناه أولاً، ثم يمسخ مايؤول إليه المعنى ثانيا:



وثمة خرق دلالي للمعنى في " القميص " :

" تلبسين قميصك تحت الجسد "

وقلب للمعنى بخلخلة الترتيب المنطقي للكلام نفسه :

" تظلين تضعين جسدك / فوق القميص ص56 "

وبذلك ينزاح المعنى ويتبدّل على وفق لعبة التعويض (الاستعاضة عن معنى بعلاقة معنى آخر) .

ويتغاير المعنى من صيغة إلى صيغة المفردة في " تذكار خالدة " ص73

أي أن شعرية الكلام هنا تتحرك في بُعد تعبيري حر، يتشاكل فيه التكرار باركام نواة معنوية واحدة، تستعيد المعنى المكرّر لذاته بنسق مغاير في محمول تتقاطع فيه الدلالة مع الإحالة 0

ولكن باقلاب المعنى ينقلب منطوق الترتيب الكلامي بوضوح أكثر في معنوية القصيدة المقطوعة بالفراغ المنقوط :

صدق المنجمون ولو..
كل فأل
نشأ عن هزل
ثم التمع
كالنجم
فذلك الفأل
صادق، ص106

أن القارئ معنيٌّ بملء الفراغ المنقوط (هنا) بما ينقض الترتيب الكلامي المنطوق أولاً، ومعنيٌّ باستنباط المعنى الدال عليه ثانياً، وباكتشاف مرجعية الكلام المستعاد شعراً، يدرك كيف تمّ إستثمار الاحالة بالمعكوس، ومعها يدرك كيف تمّ فيها

قلب المنطق الكلامي للمقدَس بتجريده من ثوابته القدسية بلعبة كلامية غاية في البساطة التعبيرية، ولكن من دون الافضاء مباشرة بالمعنى .

أن " الكلام المستعاد " لحكمت الحاج - يصدم وعي القارئ بأداء شعري غير مألوف، لأنه لايُنتج من الشعر كلاماً مباشراً، وأنما يقوم باستعادة الكلام شعراً في محمول قائم مقام الأداة الدالة، وعلى الرغم من أنه اختار طريقة البحث عن الشعر في النثر، فان هذه الشعرية تشتغل ماوراء اللغة بخط معاكس تماماً للنسق الشعري المألوف0

إحالات

(1) حكمت الحاج / الكلام المستعاد / قصائد نثر / ص37 .

(2) بول ريكو / النص والتأويل / ت: منصف عبد الحق / العرب والفكر العالمي / شباط / 1988 / ص37 .

" قمر الاناشيد "
وتقنية الكتاب

ليس هناك عامل وثوق وطمأنينة لنمط معين من أنماط الكتابة الشعرية، وما كسر النمط إلاّ دلالة على الخروج على السائد ـ بحثاً عن نمط جديد .

وعلى نحو مفارق يكسر الشاعر أمجد محمد سعيد نمط الكتابة بعد ثلاث عشرة مجموعة شعرية في نموذج جديد هو(محمد / قمر الاناشيد / شعر / 2001) ويتمثل هذا النموذج في [**كتاب شعري**] يجمع بين وحدة الموضوع وتنوّع الاشكال، وهي سمة فرق (لا) سمة قيمة، لان حركة السهم الشعري في حداثة هذا الكتاب تتجه نحو [**شعرنة المقروء**] من القرآن والحديث والمقول بـ [تأويل المكتوب] شعراً، وهو من العلامات الفارقة في كيفية إستنطاق الكلام الاشاري .

وتشكل (الحقيقة المحمدية) النقطة المركزية التي تشف عنها وحدة الكتاب، أي أن اسم محمد (ص) باطن الحقيقة، و (قمر الاناشيد) ظاهر المجاز، فهل حقا ان المجاز ظاهر العبارة والحقيقة باطن الاشارة ؟

قبل لحظة الحمل بالاجابة على هذا السؤال ـ نوجّه عناية القارئ إلى أن الكتاب يتكون من متن ومبنى :

- متن بلاغي يتضمن آيات من القران الكريم، وثلاثة أحاديث، ومقولتين لورقة بن نوفل، ولكعب بن زهير

- مبنى شعري يتضمن بنى نصية مكتوبة بانساق عروضية وأشكالبصرية مختلفة .

وينفصل المتن من حيث يتصل (طباعياً) بالمبنى بتوافق وتفارق إشاري بين ماهو أعلى / وما هو أسفل، وكأن المتواليات الشعرية - هوامش شارحة للنص الاصلي .

ولكن هذا التنضيد الطباعي لم يأت اعتباطاً، لان وحدة الكتاب قائمة على عنوان رئيس هو (محمد) بوصفه عتبة رئيسية لمدخل المتن البلاغي، ويأتي (قمر الاناشيد) بوصفه عتبة (فرعية) لفضاء المبنى الشعري، وعلى هذا النحو تتصل [المفاتيح] من حيث تنفصل عنها [الكلمات] في محتويات هذا الكتاب .

لهذا نعد ترقيم مواقع الآي من القران والاحاديث جزءاً لا يتجزأ من تقنيات الكتاب، وهي تقنية مثيرة لحساسية إشكالية مركبة، فالآي والاحاديث - أهي موجهات قرائية أم مفاتيح رؤياوية ؟

قبل لحظة الحمل بالاجابة أيضاً على هذا السؤال، نوجّه إنتباه القارئ إلى أن [الحقيقة المحمدية] تشكل مركز مدار الكلمة الانسانية بوصفها حقيقة (الانسان الكامل) ولهذا الحقيقة - وجوه متعددة، تتعابر بين حدود الصورة ولا نهائية المعنى، وخاصة أن الكتاب يبدأ بالآية الكريمة { ن والقلم وما يسطرون} كموجّه رئيس في شعرية المقروء / تأويل

المكتوب، ولعل موقع رقم (17) الذي يتضمن { سورة العلق } في المتن البلاغي دليل الشاعر إلى كيفية شعرنة القراءة القرآنية بالمقارأة الشعرية :

إقرأْ
القراءة رؤية
إقرأْ
القراءة خرق المألوف ص38

وإن كان هذا الموقع من سياق الكتاب قد عبّر عن توافق اشاري بين باطن الحقيقة وظاهر المجاز / بين فيض الاشارة وضيق العبارة، فهناك تفارق إشاري في موقع رقم (13) الذي تضمّن الآية الكريمة { إنّا فتحنا لك فتحاً مبيناً } من سورة الفتح / أية 5، وذلك بين المتن البلاغي، والمبنى الشعري :

طارحاً
سبل الكلام
وباحثاً
عن صولجان اللفظ

فإن كانت الاشارة هي الحامل، فإن العبارة هي المحمول، فالاشارة دلالة على تأويل النص، والعبارة مدلول لها .

وقد يحدث التوافق والتفارق الاشاري بين الدلالة البلاغية والمعنى الشعري في آن واحد، كما هوالحال في موقع رقم (40) من الآيات الكريمة من { سورة الطور } كمتن بلاغي يتكئ إليه المبنى الشعري :

تكوين لما قبل الكلام
حوار دائم الرؤية
والرؤيا
هو المكتوب قبل الارض
قبل الشمس
قبل الكلمات ص 82، 83

نلاحظ هنا نوعاً من التعالق البنائي بين المتن البلاغي والمبنى الشعري، لأن اللغة مجاز، وأعني بالمجاز هنا غير المجاز اللغوي، أي المعنى وردفه أو المعنى وظلاله .

أن هذه التعليقات لاتغلق النسق على ذاته، وانما ترى بان " محمد / قمر الاناشيد " كتاب شعري قام فيه الشاعر أمجد محمد سعيد بشعرنة المقروء من آي القرآن والحديث والمقول، وذلك بتأويل المكتوب فيه، وبذا فهي **كتابة ثانية ينكسر فيها نمط القراءة بالمقارأة الشعرية** .

(فليتقدم الدهاء إلى المكيدة)
مركز النواة ومدار شعرية النص

توجّههذه القراءة عناية القارئ إلى أهمية نص(**فليتقدم الدهاء إلى المكيدة**) لرعد فاضل * بوصفه إستطالة نصّية جديدة في كيفية تكييف النواة الواحدة - كمركز لمدار شعرية النص، فقد إختار منطوق النص مركز نواة، إنفكّ تمركزها إلى نوى ذرية صغرى، ورغم أن هذه النوى عبارة عن معانم ذرية مزاحة عن المركز بفعل تشظّياتاللغة، فهي تمتلك خاصية التمركز بين ثنايا النص - كبنى دلالية مفتوحة .

وقبل تحديد وحدة هذه النواة التي نصطلح عليها بـ (نواة المركز)، ومن ثم تحديد مدار شعرية النص التي إصطلحنا عليها بـ (**المعانم الذرية**) –لابد من تحديد إتجاه حركية مفتاح شفرات النص، وخاصة ان (عنوان النص أو مفتاح النص) عبارة عن تركيبة مجازية قابلة للتأويل، لهذا تبتدىء بجزء ذري هو (حرف الفاء) غير أن حرف(الفاء) في هذه التركيبة يستأنف .حركة مقطوعة لفظاً ومعنى، ولكن هذا لايعني أن الجملة تبدأ من الفعل (يتقدم) المجزوم بجزء ذري آخر هو " لام الأمر"، بل لأن أوالية التشكيل الحركي الصوتي لمعنمية هذه الجملة هو (إلى المكيدة فليتقدم الدهاء) وفي هذه الحال يقوم حرف الفاء بوظيفة إستئناف حركة التقدم وأن كانت مجزومة، حتى ترتبط الغاية بدلالة القصد، ومع ذلك لم يكتف مفتاح النص بذاته، وأنما تضمّن شفرة فرعية إضافية وضعت بين قوسين مزدوجين بعنوان (كتاب الدهاء / كتاب المكيدة) وقد تمّ الفصل بينهما بخط مائل، وكأن علاقة الدال (الدهاء) بالمدلول (المكيدة) علاقة إعتباطية !!

أن هذه القراءة تنظرإلى إمكانية التضمين في هذا النص - بوصفه شفرة يتضمن فيها معنى الكلمة الواحدة معنى كلمة أخرى أو يتماكن المعنى مكان معنى آخر أو هكذا يُعنى الدهاء بالمكيدة ضمناً، وبالعكس .

وأزاء هذه المعانم ينبغي أن نعرف :

هل [الدهاء / المكيدة] تجليان لمعنى واحد ؟

وبعبارة أخرى :

هل [الدهاء / المكيدة] وجهان لقضية واحدة ؟

يؤول السؤال لحظة الحمل بالاجابة عليه - إلى أن (المكيدة) عبارة عن نواة يُحيط بها (الدهاء) كمدار معنمي ذري، أي أن المكيدة بمثابة تحقيق لهذه البنية وتفسيرلها في معنميات الدهاء .

وبغية عدم الاكتفاء بما يؤول اليه السؤال لحظة الحمل بالاجابة عليه، لابد من القول بأن إتجاه حركية النص لايتهيأ كحركة (موقوتة / مجزومة) من الخارج إلى الداخل، وأنما يتهيأ المتجه الدلالي لسهم الحركة من الداخل إلى الخارج، أي أن مفتاح شفرات النص يدورعكس أتجاه حركة التشكيل المجازي (فليتقدم الدهاء إلى المكيدة) إلى التشكيل المجازي الآخر الذي أنهى به النص شفراته (فلتتقدم المكيدة إلى الدهاء يابالعي المكائد) ص35 بصيغة التقديم والتأخير أوبصيغة الانزياح اللغوي بينهما .

وعند تحديد مركز هذه النواة ومدار معنميات النص لابد من الفصل بين المركز والمدار لأغراض المعاينة النصّية لتحديد

الكيفية التي تتفاعل فيها نواة المركز الواحد، والكيفية التي يحيط بها المدار بالمعنميات الذرية .

أ - نواة المركز (المكيدة)

سلالة مدفوعة تحت ظلال المكيدة / ص11

لتظل القوة محروسة بالمكائد / ص12

والكيد مازال مطلوق السراح / ص20

والكتاب / مازال مكيدة معلقة / ص24

أنظر أيضاً - التشكيلات الواردة في الصفحات : 8، 19، 20، 24، 29، 30، 31، 34 .

ب - مركز النواة (الدهاء)

الكتاب محنة هلوك /يتمندل خلفها الدهاء والمصائر/ص12

زدها ضربات كتومة أيها الدهاء، وأفضحها بعقد الجواهر الابيض / ص 19

كان الغبار يستند إلى الدهاء أيضاً / ص21

حين تمر ياسيل الدهاءات / ص 32

ماأبرّ الدهاء في العتمة أيتها المكيدة / ص33

فليتقدم الدهاء معي على رقعة الشطرنج / ص35

أنظر أيضاً التشكيلات الواردة في الصفحات : 21، 23، 31، 35

ج - النواة / المركز (النقاط المفصلية الرابطة بينهما)

قد تبدو العلاقة بين نواة المركز(المكيدة) ومركزالنواة (الدهاء) علاقة اعتباطية، غير أن ثمة نقاط مفصلية رابطة بينهما بصيغ مختلفة من التوازي والتقابل، منها :

والمدائن غاصة بربيع المكيدة وعكاكيز الدهاء / ص24

فلم يعد لحافة العالم / (....) مقام / في كتاب المكيدة والدهاء / ص29

أذن هناك إزاحة بصيغة البدل بين نواة المركز (المكيدة) ومركز النواة (الدهاء) على المستويين الموقعي والسياقي، كما أن هناك نقاط مفصلية رابطة بينهما، والأهم من كل ذلك - أن المكيدة تمتلك خاصية الانشطار إلى معنميات ذرية صغرى :

الكيد / الغدر / الخيانة / النكاية / المخالب / الاحقاد / النقمة / الفضيحة / العتمة / الطعن .

أما الدهاء فرغم أنه يتضمّن إشارات دالّة على القوة : (الناعمة / اللامعة / الحنكة / الدسائس) فهو يقوم بحبك فواعيل المكيدة وتوجيهها .

أذن بتحديد " نواة المركز / مركز النواة " والنقاط المفصلية الرابطة بينهما، يمكن إحالة القارئ إلى الكيفية التي تتحوّل بموجبها المعنميات الذرية إلى وحدات دلالية صغرى، وهي معنميات ناجمة عن سلسلة من إنشطارات ذرية ذات طبيعة ذروية تحيط بسياق النص برمته، ثم تتكاثف في مكثّفات شعرية تختزل ما تفيض به نواة المركز / ومركز النواة إلى مستويات دلالية مختلفة، ورغم أنها معنميات ذرية صغرى فهي تختزل الفيض الدلالي لنواة المركز / مركز النواة بمعدل عال من الترددّات الشعرية :

والذكرى غصناً تقدّمت إلى العكاز / ص10

والغصن يغص في جعبته الربيع /ص10
أعمانا الذي / تخونه ذاكرة العصا فوق الرمال / ص16
قوة ناعمة كالسكاكين .. / ناعمة ولامعة / ص16
والصورة التي في الجدار / مازلت لأسد ينزلق على البلاط زئيره / ص 27
ليجتهد الضوء في حبك الفضيحة / ص33

أنظر أيضاً التشكلات الواردة في الصفحات : 11، 13، 19، 20، 35 .

ويقوم النص بتكييف منطوق هذه التردّدات الشعرية باستثمار إمكانية التضمين بصيغتين متغايرتين :

اولاً–هوامش بصيغة متن: وهي هوامش تدخل في بناء متن النص كمفاتيح إضافية لشفرات النص، وهي بالأصل عناوين لنصوص ومقتطعات شعرية للشاعر:

حفريات في سيرته
النكهة متبوعة، والدخان مردود للريح
ملحقات الرعد
هكذا الابهة / قيافة لأنثاي

ثانيا-**متن بصيغة هوامش:**وهي اشارات آثارية وتارخية ونصوصية وجغرافية تدخل في بناء مرجعيات النص منها :

آشوريات ـ منحوتة عن آشور
- 2000ق . م - تاريخ تدوين الالواح الادبية السومرية

- أخبار ملوك كلدانيين

- حملة العشرة آلاف لزينغون، وهو من تلامذة ارسطو .

- مائة عام من العزلة - رواية لغابريل غارسيا ماركيز

- العصفور الصاعقة - نص قصصي لمحمود جنداري

- سرطانات بريّة - نص قصصي لثامر معيوف

ومن خلال هذا التناص المعرفي - الميثولوجي، ترى هذه القراءة أن نص (**فليتقدم الدهاء إلى المكيدة**) والذي يؤول إلى (**فلتتقدم المكيدة إلى الدهاء**) خلاصة نص شعري آركولوجي مفتوح على مستويات جديدة من حيث الكيفية في إختيار الشكل بوصفه لحظة تأسيسية لبنية نصية طويلة، إنفكّ تمركزها إلى وحدات دلالية صغرى بفعل قابلية الانشطار الذري إلى معنميات شعرية أخرى .

* **رعد فاضل / فليتقدم الدهاء إلى المكيدة / (كتاب الدهاء / كتاب المكيدة) / منشورات أتحاد الادباء في العراق - 1994**

المحتويات

إن إقامة الإحالة، وتأسيس دلالتها من جديد، بحاجة الى تأويل جديد لاينفي التاريخ الشخصي المكتوب شعراً، أو يؤكد التأريخ الشخصي المقروء كتابة.

وبفرضية أولى - إن كان هدف الشعر هو (رؤيا العالم أو معرفة العالم) كما يقول لوتمان - فإن شعرية الخطأ البدئي ذات رؤية شبه فلسفية للعالم، لأنها تسعى إلى الكشف عن الخطأ أو النقص المستور للعالم في كمال البدايات بقوانين عمل جديدة في كتابة القصيدة.

وبفرضية ثانية، إن كان هدف اللغة هو (إنتاج الرسالة)، فإن شعرية الخطأ البدئي تتضمن رسالة ذات شفرات كونية مفتوحة على مستويات متعددة من التأويل.

***

لمن ينتمي نسق النص: للمؤلف أم لمؤلفته الثقافية ؟

وإن كان النص استخدم أقنعة كثيرة، فما طبيعة دلالة النسق ؟ أهي صريحة أم مضمرة أم ليست صريحة ولا مضمرة ؟ ما هويته الأجناسية؟ مانوع بنيته النصيّة؟ من أين تبدأ أو تنتهي حدوده النثرية / الشعرية ؟ نص مفتوح هو أم نص مغلق ؟ مكتفي بذاته أم غير مكتف ؟ قائم على انفتاح دلالي ... انفتاح لغوي ؟ فضاء نصي هو أم نص فضائي لاشكل له ...

***

تلك لَمَحٌ من الفعالية النقدية المميّزة التي يقدمها ... والناقد العراقي عباس عبد جاسم في هذا الكتاب.





دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع
سوريا - اللاذقية - ص. ب 1018 هاتف 422339

